جماليات الطبيعة

في كوردستان العراق وأثرها في الرسم

العراقي المعاصر

پروفيسور دكتور

محمد عـــــارف

جماليات الطبيعة

في كوردستان العراق وأثرها في الرسم

العراقي المعاصر



اسم الكتاب: جماليات الطبيعة

- **الكاتب: پروفيسور د. محمد عارف**
- **التصميم الداخلي: گوران جمال رواندزي**
- **الغلاف: بشدار نوري**
- **مشرف الطبع: هيمن نجاة**
- **رقم الايداع: ٤٠٠**
- **العدد: ٥٠٠**
- **السعر: ٣٠٠٠**
- **الطبع الأولى ٢٠٠٦**
- **الطبع: مطبعة وزارة التربية**

تسلسل الكتاب –٧٨– (١٨١)



مؤسسة موكرياني للبحوث والنشر

www.mukiryani.com
asokareem@maktoob.com
Tel: 2260311

فهرست

مقدمة:

(هذا الكتاب)

هـذا الكتـاب هـو أطروحـة دكتـوراه تغطـي الاعمـال الفنيـة الـتي رسمهـا فنـانون عراقيون خلال فترة قرن كامل عن الطبيعة الرائعة لكردستـان العـراق ونـال عليهـا المؤلف شهادة الدكتوراه بدرجـة امتيـاز في فلـسفة الفن من جامعـة صـلاح الـدين وأشرف عليها مشكوراً البروفيسور الدكتور ماهود أحمد وناقشها كل من:

البروفيسور الدكتور زهير صاحب

البروفيسور الدكتور ناصر الشاوي

البروفيسور الدكتور اسماعيل العبيدي

البروفيسور الدكتور وسماء الأغا

البروفيسور الدكتور وسام مرقص

وحـضر المناقـشة ممـثلاً عـن الـسيد رئـيس الجامعـة البروفيـسور الـدكتور آزاد توفيق وممثلاً عن كلية الهندسة الدكتور علي عزالدين العالم.

اود أن اشكر كل من ساهم في هذه الاطروحة واخص بالذكر البروفيسور الـدكتور سعدي البرزنجي رئيس الجامعة السابق والدكتور محمد صـديق خوشـناو رئـيس الجامعـة الحـالي وكـذلك الاسـتاذين آسـو كـريم وسـرو قـادر الـذين سـاعدا علـى طبعها. والله من وراء القصد.

المؤلف

الفصل الأول

أهمية الفصل الاول

تعد الطبيعة مصدراً أساسياً مـن مـصادر الجمـال والفـن ، كـذلك مـصدراً لمختلـف الإبـداعات الثقافية والحضارية على مر العصور .

والطبيعة كمعجم كبير ، تتمتع بفهارس كثيرة تتميز عناوينهـا بالتـشعب والإختـلاف والتوافـق والتضاد إلى جانب تمتعها بالأستمرارية في البقاء والخلود .

إضافة إلى ذلك فإن تركيبتها الظاهرية ككيان قائم عـلى تنـوع الإشـكال والخطـوط والمـساحات والحجوم تدفع بالإنسان نحو البحث عن حقائقها وتحفزه باتجاه التأمل والتصور والخيـال إلى جانـب الخوض في اعماقها . فيؤثر على حياته كفرد وعلى الحياة الإنسانية عموماً .

وعليه فالطبيعة دائماً تخاطب الإنـسان . وتجعلـه يـستمع إلى لغتهـا ليفهمهـا وتكـشف لـه عـن عناصرها الاصلية فيستقبلها بقلبه وحواسه معا . ثم يستكين لها ويرتمي في احضانها بأطمئنـان ومتعة .

والإنسان منذ بداية حياته في عمق التأريخ حاول سبر أغوار الطبيعـة ومعرفـة ظواهرهـا وإدراك إشكال مظاهرها وإكتشاف جوهرها .. فأستخدم كل الوسائل الممكنة والمتوفرة انذاك في محاولتـه . وكان الرسم اداة ووسيلة جيدة للتعبير فاشتغل معه بقوة وبـصيغ مختلفـة مـضيفا إليـه خبراتـه وممارساته الخاصة ومعتقداته إلى جانب ما يشعر به من احاسيس جمالية تقدم لـه لـذة وسـرور . وهذا ما أوجد بينه وبين الطبيعة علاقة حميمة خاصة ، وصار الفن عـنصراً مهما في التعبير عـن علاقاته وحياته ، بمعنى ان عناصر الطبيعة دفعت الإنسان مـن خـلال الفـن نحـو معرفـة جماليـة وإحساس كامل بطبيعة الإشكال واختلافاتها وماهيتها بصورة جعلته لا يستغني عن الفن وعن الطبيعة معا .

ويفرض المنظر الطبيعي في حركة التشكيل الفني المحلي والعالمي نفسه بقوة، فهو لايقدم للمشاهد مجرد عرض لقطعة او مساحة او زاوية مقتطعة مـن احـدى امـاكن الطبيعـة، وانمـا يقـدم ازائهـا موقفا خاصا بالفنان نفسه من الوجـود .. موقفـا مفعمـا بالمعـاني والـدلالات وبـصورة جماليـة شمولية . فصورة النهر المرسوم قد يوحي بالحياة وغناها ورمزها الحـي (المـاء) . والجبـل يعطينـا أيضاً تـساؤلات عـن مغـزى الـشموخ والقـوة والثبـات وربمـا مكـان للثـورة والإنـدفاع .. وهـي علامات تدخل في سياق علاقات الإنسان وطموحاته .

وقد شـكل المنظـر الطبيعـي هاجـساً جماليـا عـبر العـصور بـصرف النظـر عـن أسـاليب عرضـه واتجاهاته ومدارسه ، فنحن نرى منظرا على جدران كهف قديم من العـصر الحجـري ، او مـنظـراً من عصور ما قبل التدوين او مناظر من بـلاد مـا بـين النهـرين ووداي النيـل. كـذلك منـاظر للطبيعة في الحضارتين الاغريقية والرومانية ، ناهيك عن المناظر الطبيعية في العهود الاسـلامية على جدران القصور والحمامات وفي المخطوطات المزوقة. وقد شغل المنظـر أيـضا حيـزا مهمـا في فنون عصر النهضة وفي القرون الوسـطى. وقـدمت الكلاسـيكية الجديـدة والرومانـسية والمدرسـة الواقعية مناظرها الجميلة اعتمادا على موقفها الفكري والجمالي . ومع ان رسم المنظر الطبيعي كان يتم داخل (الاستوديو) لكن جوهر الطبيعة كان يقرأ عبر المنظر فيقدم نموذجه المثالي الجميل ، وانتقلت جماعة (الطبيعيين) بالمنظر من الاستوديو إلى الخلاء مما جعـل المنظـر الطبيعـي اكثـر صدقا واصالة وجمالا .. واستمر رسم المنظر إلى نهاية القرن العشرين وحتى الان عبر الكثير من المدارس الحديثة كالتكعيبيين والتجريديين والسرياليين . واذا كان الانطبـاعيين كمـا هـو معـروف قد حاولوا تفتيت العالم من خلال المنظر الطبيعي واضعاف انسانيته فهذا الاجتهاد لم يؤثر عـلى حركة رسم المنظر وطبيعة الفن بل العكس ، فالنهضة بـالفن وتطـوره قـد اسـتمرت تـسير بخطـى مسرعة فقدمت (مناظر طبيعية) تتـصف بـالعمق والاصـالة والجمـال . وصـار الانـسان بعـد ان رفضته الانطباعية اكثر وضوحا وحضورا في المنظر الطبيعي وان لم يظهر أي رسم لـه فيـه .. أي انه عاد إلى الظهور باعتباره مركزا ومعيـارا لكـل شـيء ، إذ كـان مرئيـا في اللـون والأيقـاع والمساحة والتكوين بل وحتى في الخطوط ، وهذا ما جعل المنظر الانطباعي يخسر موقعـه لـصالح حضور الانسان عموما وليس لصالح الفرد وذاتيته .

ورسم المنظر الطبيعي لاينحصر في الانطباع او التفتيت كما قدمته الانطباعية. ولا ينحصر كذلك في التوثيق او التطابق مع الواقع وفي ادراك العالم المحيط حين يقدم ادق التفاصيل كما تفعل بعض المدارس الفنيّة كالواقعية مثلاً . وانما ينحصر في طبيعة التجربة والموقف الجمالي للفنان .

ولما كنا هنا بصدد الكتابة والبحث في جماليات المنظر الطبيعي والطبيعة في كردستان العراق فلابد اذن من إعطاء تعريفا عن العراق التي تشكل كردستان منطقته الشمالية .. فهذا البلد منح عبر التاريخ للانسان رفاهية غير محدودة للحياة وفرتها له طبيعته من تربة جيدة ومياه وفيرة وسهول رسوبية خصبة ونباتات متنوعة معطاء ، والعراق كما هو معروف بلد حضاري جمع بين طبيعة جغرافية تتشكل من جبال ووديان وغابات وشلالات في (منطقة كردستان) وسهول رسوبية وأنهار وأهوار وصحاري في الوسط والجنوب (منطقة الجزيرة والسواد وشط العرب) ويعتبر العراق مهد الحضارات الانسانية الاولى كالسومرية والبابلية والاشورية وهو ارض الانبياء ومركز الحضارة الاسلامية العريقة التي منحت البشرية أهم مقومات معارفها وعلومها وفكرها وفنونها .. وكذلك قوانينها ، وعملت على اكتشاف وتوطين اسس معالم المعرفة ومسائلها الجمالية خاصة من توافق وانسجام وتكامل .. واوجدت من خلال الفن وسائل واساليب للتعبير متميزة عن حاجات الانسان الجمالية والفكرية والنفسية مما ادى إلى توسيع دائرة العالم المحيط وادراك صورته بجانبيها الظاهري والخفي وبالتالي تحقيق قيم ومفاهيم مستنبطة من ما أكتشفته من حقائق عبر تشخيصاتها المادية .

وكان لجمال الطبيعة في منطقة كردستان العراق منذ القدم مكانة خاصة في الابداعات الثقافية والفنية التي استلهمت قيمتها من مصادرها الاولى حضارة العراق وكذلك من التأثيرات الجمالية الخاصة بالمنطقة الجغرافية نفسها .. والتي عمل الفنان العراقي بشكل عام والفنان الكردي بشكل خاص على خلقها .ورغم ان الانتباه لجمالية الطبيعة وبيئتها التفصيلية المشخصة لهذه المنطقة كان قليلا في الفن العراقي عبر التاريخ، لكننا نراه في الفن العراقي المعاصر يشغل حيزا واسع المساحة .. إذ ابدع الفنان العراقي المئات من الاعمال الفنية التي تكشف عن جماليات الطبيعة الكردية مضافا اليها جوانب من الحياة الاجتماعية والشواهد المعمارية والعادات والتقاليد الشعبية وكانت اجيال الفنانين تتعاقب وهي تغرف من معنى الجمال الذي لاينضب شلاله في كردستان العراق لكن ذلك لم يحظى بالاهتمام الكبير من قبل

النقاد والدارسين في مجال علوم الفن والنقد . ويجد المؤلف من منطلق انتمائه القومي والوجداني انه من الواجب ان يقوم بدراسة هذا الرافد المهم في الفن ليضيف معرفة جديدة ويكشف عن كوامن الابداع ويفتح بالتالي بوابة لسد الفراغ في مجال تقديم المنظر الطبيعي (الكردي) وهذا هو ما سوف يعمل عليه الباحث لتحقيق اهدافه وعليه فالأطروحة تعتبر من ناحية أهميتها ، الأولى من نوعها في العراق والتي تقدم تقويما وتوثيقا لمناظر منطقة كردستان العراق بصرف النظر عن اساليبها وغاياتها.. إلى جانب إنها تعرفنا عن مدى مساهمات الفنان العراقي في ترصين جانب مهم من جوانب الإبداع في الفن العراقي المعاصر . وفي هذا تكمن اهمية هذا الكتاب والحاجة إليها .

إن المنظر الطبيعي كشكل مختار ومحدد لابراز جماليات الطبيعة في منطقة كردستان العراق ، وضع المؤلف في محور محاط بفترة تاريخية محددة وهي في نفس الوقت فترة تاريخ الفن العراقي المعاصر والذي بدأ اساسا باول منظر للطبيعة (من شقلاوة) رسمه الفنان عبدالقادر الرسام عام ١٨٩٧ ثم اعقب ذلك حقب ظهر فيها العديد من الفنانين الذين رسموا طبيعة كردستان بمسحة (كلاسيكية) أول الامر ومن ثم باساليب متطورة جسدت جمال وعظمة هذه المنطقة مما خلق اهتماما بها وبالمنظر نفسه ولكنه اهتماما ليس كبيراً وإن مناقشة ذلك في الكتاب يجعل المؤلف امام مشكلة دراسة تلك التجربة مع تقييم جماليات ما قدمته من ابداعات ، بمعنى ان قراءة واسعة للاعمال الفنية ضمن اتجاهاتها واساليبها وتحديد بعدها الجمالي يتطلب فتح نوافذ تطل على عالم فني يتميز بالصدق والاصالة والمعاصرة إلى جانب دراسة اثر الطبيعة في كردستان على مسيرة الفن العراقي المعاصر . بالاضافة إلى التأكيد ايضا على ما يحمله الفنان من ارث حضاري خلاق يتجسد في تلك الملامح الوطنية وما تحمله في اعماقها وجوهرها من جمالية مشبعة بروح الشرق العظيم وشفافيته الخالصة بحيث تضع المنظر بمسحته وسمته الخاصة في مصاف مناظر الطبيعة التي رسمت عبر التأريخ بعظمتها وخلودها .

يسعى المؤلف إلى مايأتي:

التعرف على الاساليب والاتجاهات الفنية التي تناولت موضوع الطبيعة في كردستان العراق .

التعرف على طبيعة التكوينات والتقنيات المستخدمة في التعبير عنها (الطبيعية).

التعرف على جماليات الطبيعة من خلال الموضوعات المختارة، وتأثيرها من الفن العراقي المعاصر . وزمنية الكتاب نماذج من الفن العراقي المعاصر (الرسم) ١٨٩٧-٢٠٠٠ .

مكانية هي الفن العراقي المعاصر – العراق منطقة كردستان . ويستند الكتاب الى الطريقة الاستقرائية .... والتحليل الفني.

تحديد المصطلحات

يرى المؤلف ان المصطلحات في هذه الاطروحة تتجاوز دلالتها المعجمية إلى التركيز على الجانب الاصطلاحي الدلالي .. وفي ضوء ذلك .. ترد المصطلحات باعتبارها (تعاريف) اجرائية وفق اهداف الكتاب .. والمرتبة حسب حروف الهجاء وهي:

١- الأسلوب STYLE:

وهو النمط الفردي في التعبير الموظف لتمثيل الهيئة والاسلوب هو مذهب في الفن.. أو طريقة وقد امتازت الفنون عبر تاريخها بأساليبها المختلفة طبقا لطبيعة التفكير الجمالي وكذلك التعبير. فأسلوب الإنسان البدائي في الرسم على جدران الكهوف مثلا اتخذ منحا تخطيطيا مستفيدا من طبيعة سطح الكهف او جداره وتنوعتهما بينما اختلفت اساليب المدرسة الاغريقية أو الكلاسيكية أو الرومانية وغيرها من المدارس وفي الوقت الحاضر من اساليب التعبير والتقديم طبقا للاتجاهات الفنية او تبعا للتقنيات المستخدمة. وقد يكون الاسلوب متنوع في المدرسة الواحدة كما هو الحال في المدرسة الرومانية او الانطباعية .

لكن المهم هو ان الاسلوب صار ميزة مهمة لعمل الفنانين والتعرف عليه لانه يشكل حصيلة تجارب فنية شاقة وقناعات نظرية وجمالية توحدت جميعها في شكل طريقة تعبير عملية خاصة بالفنان وشخصيته .

٢- الطبيعة NATURE:

هي مصدر ازلي للخلق والابداع . وهي بمعناها العام (المطلق) تشكل ابعاد نفسية واجتماعية وبيئية ومحيطية ووراثية ، إلى جانب الطبيعة الانسانية .

أما الطبيعة بمعناها الخاص .. أي الطبيعة كما تتراءى في احساس الفنان عن نفسه وعن العالم .. بحيث يكون التعبير عنها في الفن الذي هو عقل الطبيعة المفكر فيتمم ما لاتستطيع الطبيعة عليه .والطبيعة متحولة ومتغيرة وعشوائية لكنها من جانب آخر تحتضن المبدعين وتلهمهم الرؤيا الجمالية وتمدهم بمبدعات الفن .

٣- الإيقاع RHYTHM:

هو تكرار الكتل أو المساحات ووحدتها المتكونة متماثلة او مختلفة متقاربة او متباعدة مع ابقاء مسافة بين وحدة واخرى بحيث يتشكل تناغم واتزان وقد يبرز في الالوان ومساحاتها وقيمها في اتجاهات الخطوط ومقدارها او في حجم الاشكال ونظام تباعدها وموقعها في العمل الفني بحيث يقترب الايقاع فيه من الايقاع في الموسيقى والشعر.

٤- البيئة INVERONMENT:

تعتبر البيئة بمفهومها العام ، الوسط أو المجال المكاني الذي يعيش فيه الإنسان يتأثر ويؤثر فيه ، (بما يحويه ذلك المكان من طبيعة وموجودات شيئية ومعتقدات وتقاليد ومنجزات وارث روحي)[1] لذلك كانت البيئة من أهم العناصر لتطور وديمومة المجتمعات وتضامن اجيالها.

والبيئة هي مجموعة من الظواهر والاشياء التي تحيط بالفرد أو هي ذلك الجزء الذي يؤثر فيه الإنسان ويتأثر به . ولم يقتصر مفهوم البيئة على المظاهر الخارجية للأشياء والتي يمكن ادراكها بواسطة العين المجردة ، حسب ، بل أتسع مفهومها ليشمل النظم الداخلية لتركيبة هذه الاشياء .

---

(١) هولي ، اوم ، الانسان والبيئة ، ترجمة : عصام عبداللطيف بغداد ، دار الحرية ، ١٩٧٩،ص٩ .

والعلاقات التي تحكم مكوناتها ومن أهم عوامل تغيير البيئة هو الأكتشافات المتتابعة في مجال العلوم المختلفة .

وأيضاً البيئة ، هي مجموعة من مشاهد وسمات وظواهر جغرافية لمنطقة قد تكون واسعة وقد تكون صغيرة محددة كما هو الحال مع منطقة كردستان العراق ، يتأثر بها الفنانون ويعبرون عنها بلوحات فنية كل حسب اسلوبه وتجربته .

٥- الجمالية BEAUTY:

وهي مجموعة من الأسس أو المفاهيم أو المباديء الفنية التي يؤمن بها مجموعة من الأفراد الفنانين وتشيع بينهم .. وفي ضوئها يمكن الحكم على الجميل والقبيح معا ، أو المرغوب وغير المرغوب بحيث يكون بالتالي رأيا عاما له أسس ثابتة ومستمرة نسبيا للحكم بمعنى .. انها تشكل حدودا تستقر تميزها الذائقة الجمالية في القبول والرفض نفسيا واجتماعيا واخلاقيا لدى الناس .

والجمالية هي ذلك الاحساس بالجمال والمتعة الجمالية تجاه مناظر الطبيعة (في كردستان العراق بصفة خاصة) والتعبير عنها بواسطة الصور لتقديم تجربة مستقلة في ذاتها لها قانونها الخاص ومميزاتها الجمالية المؤثرة . وهي أيضا تعنى مقدار ما تمنحه الصور أو العمل الفني من احساس يمتع البصر والنفس من خلال صياغة عناصر التشكيل الفني وفق مفهوم أو موقف وفكر الفنان وطبيعة استجابته وتجربته.

والجمالية في الأخير تعني تلك الخصائص الكامنة في الايقاع والتوازن والتعادل .. ويعبر عنها جميعا الوحدة بين الشكل والمضمون .

٦- المنظر الطبيعي LANDSCAPE:

هو ما يراه ويدركه الفنان من سماء وغيوم وأرض وجبال ووديان وأنهار في فصول وأوقات مختلفة، ويحولها إلى عمل فني بعد ان يستلهمها .. وقد يكون المنظر معبرا عن طبيعة خالصة. او عن طبيعة مصنعة أو من كليهما بحيث يعتمد المنظر على الطبيعة (المختلطة). وبالتالي يعطيها ضربا من الاستمرارية على الرغم من كل ما فيها من متغيرات . وعلى شكل محاورة من خلال عناصر الفن.

والمنظر الطبيعي أيضا هو مجموعات التكوينات البصرية المادية التي يستلهم منها الفنان تجربته الجمالية ومن خلال استقراء خصائصها ومن ثم عرضها بطريقة (فنية) متميزة عن واقعها الطبيعي فيقدم لنا لوحات اكثر اكتمالا وتهذيبا من الطبيعة نفسها.

٧- الانسجام HARMONY:

هو ما يتحقق من وحدة في اجزاء العمل الفني ككل .. ويعكس على المستوى الجمالي أشكالا او شكلا ذا طبيعة فنية تبرز المضمون موحدا داخل نظام منسق من الألوان وقيم الضوء والعناصر الاخرى .

٨- التكوين COMPOSITION:

وهو تجميع عناصر التشكيل الفني كالنقطة والخط واللون والمساحات والفراغ وفق منهج جمالي معين لايجاد صيغة خاصة حسب طبيعة التجربة الفنية ومضامينها. وبعبارة أخرى .. جمع أشياء عديدة معا بحيث يتشكل منها شيئا واحدا، على ان تكون العلاقة بين عناصر التشكيل والأشياء متحدة ومتماسكة لتحقيق العمل النهائي للتكوين .

والتكوين يخضع لنظام فني يحتوي داخله على أجزاء اللوحة بشكل جمالي من خلال خلق علاقات ايقاعية وبانسجام بين الالوان والخطوط والمساحات ومراكز السيادة وغيرها وقد تنوع التكوين وتقدمه بأشكال عديدة منها المحورية . والانشطارية والقطبية والمركزية وتخضع جميعها إلى نظام خاص لكل منها .

٩- مركز السيادة CENTER OF ATTRACTION:

وهو النواة المهمة التي يتشكل حولها العمل الفني (المنظر) وهو أهم ما يلفت اليه النظر في الصورة .. غير انه قد يكون عنصرا سلبيا وقد يكون ايجابيا وقد يكون ضعيفا بالبعد ولكنه قد يقوى بواسطة الخطوط المرشدة وتباين الالوان التي تمنحه قربا واهمية .. او تعزله وتجعله ساكنا .. او متحركا ويساهم في اظهاره وتغلبه على غيره من الاشكال داخل العمل الفني.

١٠- الفراغ SPACE:

هو الحيز الذي يشترك مع عناصر الفن المهمة الاخرى في تكوين العمل الفني ونستطيع بواسطته ان نشعر بواقع الاشكال وحجمها وعلاقة بعضها بالبعض الآخر ضمن حدود ومساحة اللوحة والفراغ يقوي الاحساس بالحركة واتجاهها للداخل أو للخارج وله مدلول زمني فني كما يعطي مدلولا بالارتفاع والتقدم ويرمز إلى المستقبل.

الفصل الثاني

((الطبيعة مفهوماً واصطلاحاً))

اذا كانت الطبيعة تعتمد في علاقتها الجديدة المُعَّدلة بفعل ذاتها واندماجها مع بعضها البعض فتتولد استجابات انفعالية بالنسبة للمتلقين. فهي ايضاً تلك المعطيات بمجموعها التي تنظم في وحدة الكون ... وبعبارة اخرى تكون جزءاً لايتجزأ منه بحيث تخضع لنظامه العام. ولايعني هذا ان الانسان لايكون متميزاً بما يضيفه لها بالانتاج والابداع وإنما نجد ان ما يصنعه الانسان يتحد مع الطبيعة اولاً والكون ثانياً بحيث ينتج سمات جمالية خاصة لها أي بما ينتجه من ابداع ويستجيب له.

وإنها ايضاً تلك المجموعة الكلية التي تتشكل من ظواهر وعناصر مختلفة طبيعية تدركها العين وتتحسسها الاختلاجات والمشاعر اقترنت منذ زمن بعيد وعبر ممارسات معقدة طويلة بعلاقات التجربة الانسانية واحالاتها وما أضافت اليها أدراكات الانسان المتلاحقة ووعيه لخصوصية هذه العلاقة .

فالطبيعة شكلت على الدوام الوعاء (المكان) الاول الذي يحتوي بتلقائيته الشديدة ونقاءه وسعة احتمالاته ، كل نزعات الانسان وميوله ورغباته ويلبي حاجاته الدفينة واختلاجاته النفسية كمرجع جذري مشذب وحقيقي في مقابل التحولات الفجائية والانعطافية المصنوعة في حياته ، بحثاً عن الحنين والاحتواء والبساطة وتلقاعية الحياة .

ومن المعروف انه لاوجود للأشياء خارج الطبيعة، وعليه فان أول خلق لبنية بصرية قام بها الإنسان الأول كان هدفها تسهيل التفاهم بينه وبين الطبيعة من أجل البقاء.. وكان الفن الذي اتصف بالمحاكاة انذاك احدى الوسائل في ذلك .. وهذا ما فتح فرصة تشخيص قِوى الطبيعة واشكالها وحركتها وبالتالي فهمها.

والطبيعة بمفهومها العام (المطلق) أي الطبيعة بكافة أبعادها النفسية و الاجتماعية و الجمالية و الروحية ، تتفاعل مع الفن فيصبح كالنافذة تعرض لنا من خلالها العالم كما يتراءى لحواسنا دون إغفال تفاصيله. أو يقوم بمحاورتها ويكشف عن جماليتها وجدلية الأحداث فيها بحيث تعددت أوجه النظر الى الطبيعة عبر تأريخ الحياة الانسانية بابعادها المتنوعة حتى صار لكل عصر فني نظرته الخاصة إاليها. إضافة إلى إختلاف الوسائل المعبرة عنها[١].

وقد يعرض الفن ما يلائمه بصورة واعية فيقدم لنا اشكالا مثالية اكثر اكتمالاً من الطبيعة نفسها بحيث تكون متميزة عنها.

أما الطبيعة بمعناها الخاص _أي الطبيعة كما تتراءى في احساس الفنان عن نفسه و عن العالم[٢] فالفن يكون بمثابة عقل الطبيعة المفكر .. فيقدم باتمام ما لاتستطيع الطبيعة عليه .. من هنا فان تجربة الفنان تدفع الى البحث في الطبيعة بشقيها العام والخاص من اجل تقديم نتاجات فنية متنوعة .. أي تقديم معطيات جمالية اخرى تؤدي الى صورة بصرية جديدة عبر تأملات وتجربة الفنان الذاتية .

والفنان يقوم بمحاورة الطبيعة كما تتجلى له واستقراء حقيقة وجودها وجماليتها على وفق ادراكه .. وقد تتجدد تجربة الفنان مع تجدد الروح الحرة للطبيعة وابعادها كافة .. فيخوض جاهداً في الكشف عبر ابداعه عن جوهر الأشياء وحقيقتها الداخلية. يمكن الطبيعة في الأخير تبقى كما هي عليه .. مستقلة وتحتفظ بكيانها وأشكالها وجمالها واستمراريتها وتوحدها.

---

(١) الاغا، وسماء، الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه، على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد، ص٢٦، ١٩٩٦.

(٢) الاغا، ب. د. وسماء، نفس المصدر، ص١٠ و ص ٢.

جماليات الطبيعة من خلال خصائصها ومكوناتها وعلاقاتها بالانسان

ان من القضايا الاساسية التي يتبناها علم الجمال الحديث قضية الاتصال بين الانتاج الابداعي وبين مرجعياته ومستواها واثرها فيه بمعنى انه ليس هناك من صورة فنية تبتغي مفهوماً للتعبير تخلو من مرجعية لتدعيم حججها التطابقية الجمالية وان تباينت مستويات هذا التأثير أو قلت .

واذا كانت اكثر المرجعيات المؤثرة في نص الأبلاغ الفني الحديث تعد عوامل منشطة مستحدثة الى حد ومتداخلة بالنسبة للمبدع فأن (الطبيعة) المكان بوصفها مرجعاً اميناً صافياً هو الاكثر حضوراً وتأثيراً وتمثلاً وسبقاً في تكوين وبناء ذلك الخطاب .

فمصدر الصور الجمالية الاساس الذي يعتمده الفنان في الغالب هو عالمه المحيط الواسع ومكنوناته . هذا العالم الذي يسبب الاحساس الفائق المتميز به وبتفاصيله أحد المحركات التي تحفز الخيال المبدع وتنشط الذاكرة المستوعبة لجماليات بصرية غير محدودة ، على أن تسهم في إعادة ترتيب تلك الصور والالهامات فيما يغني النص الفني او شكل وقيمة الابداع ومستواه الجمالي .

فالطبيعة التي أصبحت تالياً المصدر الاول للالهام والاستيحاء ولتحريك النشاط الحسي للانسان ولما تحيل اليه من تفاصيل أخرى تتعلق بها لتحقيق الاهداف الفنية بتنوع الاساليب والمكونات ، هذه الطبيعة هي نفسها التي كانت بخصائصها الفريدة ومكوناتها الأعجازية (الجبال والسهول والسماء والشجر والماء والغيوم والشمس والقمر والعواصف والمطر) وغموض تحولات هذه

الاشياء غير المستوعب في البدء المثير والملفت كانت ايضاً سبباً أول للقلق والاحتماء وللتأمل والحنين وربما الخوف ايضاً ، هذه التفاصيل للمكان (الطبيعة الأم) وللعلاقة المتجذرة الغائرة بينها والانسان وأزليتها الممتدة الحاضرة حتى اذا ما اعتبرنا ان فعل المكان وحضوره هنا ينطلق من هذه الخصوصية ، خصوصية غائرة وقديمة ، قدم إشتغال الانسان بتخليد ذكرى حضوره ايضاً وانبثاقه وتصوره لحياته ولخوفه او آماله وايضاً تدوين ذكرى هذه الاشياء من حوله بالعين وتحركات تلك الاشياء وتنقلاتها وتحولاتها المستمرة ثم احساسه العالي والمكثف بها منذ ان كان يسكن الكهوف الموحشة ويدون في الليالي الطويلة ذكرى حضوره (مرسوماً) من خلال اثر الطبيعة واشياؤها وحين سيصير ذلك الحضور تالياً دالاً على توحده بالاشياء او علاقاته بما حوله بالقدر الذي تتيحه هذه الدلالة كذكرى مرسومة للمكان الذي سيصبح ماضياً بشكل ما ، لتتحول هذه العلاقة فيما بعد وبفعل تنامي وثراء إحساسه العالي بالمكان وبذاته وتطوره ، الى علاقة جمالية متكافئة ثرية بدأت تأخذ في حساباتها القيمة المطلقة العالية لخصائص هذه الطبيعة وجمالياتها وبذخها الفائق ، ولتأخذ هذه النظرة منذ الآن أحساساً آخر صار يتشكل بفعل الفهم المعمق النامي والتراكمي لمكنوناتها وعناصرها ومفرداتها وبكل ما تملكه من امكانيات هائلة لا على صعيد المنفعة التي تعطيها حسب ولكن بالأخص ما يمكن ان تمنحه من معطيات شعورية فائقة لها علاقة بالاحساس الانساني وبالجانب النفسي الذاتي والمناخي الروحية والتأملية المطلقة .

وثم ما يمكن ان ينعكس في التعبير فيما بعد عن كل ذلك أي عن تلك الاختلاجات المتبادلة بين الانسان الفرد وما تقع عليه عيناه من تفاصيل بصرية جمالية غير محدودة ولتتحول هذه الاستجابات الجمالية بأشياء العالم المحسوس وصفاته كالشكل واللون والملمس وكذا الاصوات المختلفة وشفافية الضؤ وغموض العتمة ، بل وحتى شفافية ما يمكن ان يرى من خلال الصورة الأخرى الاقل مباشرة التي تتيحها بعض إيحاءات خصائص الطبيعة من خلال الافتراض والتأويل او الحدس مما يمنح فيضاً وبعداً جمالياً آخر يجعلنا نستمتع بالأشكال ومحتواها الدفين خصوصاً حين تصبح هذه الاستجابات في كثير من حالاتها الى مقومات حركة تستدعي في الذهن وفي الخيال العديد من استرجاعاتها المتبادلة ومن النشاطات الانفعالية المدروسة تلك التي

تعد شروطاً اساسية فيما بعد للتعبير الجمالي من خلال الصورة الفنية والفعل الابداعي والانساني الخالص ، الذي يشكل المكان بأستمرار بؤرة تطوره وتحوله بفعل تأثير ما تراه العين في الطبيعة وتفاصيلها الأصلية أو المتكونة بسببها على الوجدان الشخصي وحميمية هذه التفاصيل في مثل ما يشبه التوحد الصافي مع معانيها وغاياتها وبشكل عام أصبح هذا الثراء الدائم للأنسان عون كبير طيلة مسيرة حياته وخلال فترات تاريخية مهمة من تطوراته وتحولاته الاجتماعية والفكرية والفنية ، خصوصاً حين سمحت له تطوراته الذهنية والذوقية وتحسسه الجديد بالاشياء الى ان يعيد ترتيب علاقاته ونظرته للطبيعة وتأملاته العميقه لها بأعتبارها المصدر وحاضنة الاشياء .

استلهام الطبيعة وجمالياتها في فن الرسم ألحديث

شكلت الطبيعة في فترات كثيرة مصدراً فنياً ملائماً وموضوعاً رائعاً للكثير من المدارس والاتجاهات الفنية في الرسم وان تباينت وتنوعت مستويات هذا الاستلهام وشدته أو حتى طريقة تناوله وشكل معالجاته الجمالية بالرغم من تبدل كثير من المفاهيم والنظريات او تبدل الولاءات الجمالية وتحولات الذائقة وتأثراتها فالطريق الذي كان يشقه الفن في تطوراته المستمرة لم يكن بعيداً بشكل ما عن فحوى العلاقة المتجذرة بين الأنسان وما يراه من تفاصيل جمالية بشكل الطبيعة بمفرداتها وعناصرها وحتى ما يضاف اليها أو ينسجم فيما بعد من اجراءات انسانية ذروة هذه التفاصيل بل هي الاساس من حيث المعنى والتأويل والقيمة .

واذا كانت نتاجات عصر النهضة في اوربا وما قدمته من اعمال فنية خالدة قد استفادت من العناصر الجمالية المفتوحة العديدة التي كانت تستلهم فيها الطبيعة موضوعاً يكاد يكون القاسم المشترك للكثير من هذه الاعمال من خلال تصويرها للطبيعة المجردة في ذاتها او في ادخالها كعامل موحي لتكوين الموضوع حيث جرت عادة كثير من رسامي تلك الحقبة على ذلك لأبراز الموضوع الرئيسي ، الديني في الغالب او الاسطوري والميثولوجي المستند لتراكمات التراث الاوربي والانساني القديم وفي احيان أخرى لافتراض طبيعة أخرى تخيلية سماوية أو مثالية خاصة لتدعيم حجج دينية وطقوسية وفنية أيضاً استوفت كثيراً من القيم الادائية والجمالية الباهرة فأن ماجرى بعد ذلك أي منذ نهايات القرن التاسع عشرعد تحولاً اساسي وانعطافي حينما تمخضت تجارب الانطباعية المهمة منذاك عن رؤية جديدة للموضوع وفي تثويرها لفعل العلاقة والاحساس بالمكان

التلقائي وغير المصنوع بعناصره المختلفة وفي اقتراحها لمعالجات جديدة للعناصر الواقعية المرئية بالعين بعيداً عن أية مؤشرات بل بحثاً عن الطبيعة في ذاتها وحالاتها المختلفة .

ولم تكن هذه الاقتراحات والمعالجات الجديدة للطبيعة قد خرجت حسب عن مفهوم معالجة الشكل المتعارف عليه في الرسم من قبل بل انها نسفت كل اشكال إعادة الوصف للمكان او محاكاته أن لم تكن هي الخطوة الاساسية في هذا الطريق ، وكأنها ارادت ترتيب الأشياء من جديد من خلال رؤى فنية قامت في بعض حالاتها المتميزة على المغامرة وثم على الاحساس الجديد بالاشياء والمكان والنظر الى الطبيعة بروحية جديدة وبأعتبار يترفع درجات فوق الاعتبارات التقليدية المألوفة في الرسم واساليبه المتبعة حينذاك .

اذ قامت كثير من التجارب المتطورة فيها لا على تثوير الطرائق والتقنيات ومعالجات الموضوع بل والاهم على اعتبار اللون في ذاته عاملاً أساسياً في التأثير وفي الكشف عن البعد المعنوي والنفسي الذي يحتويه داخل إطار اللوحة وقدرته على ايجاد مساحاته التي تتحمل التأويل والافتراض والاشارة النفسية الى الاشياء ، مستفيدة في ذلك كثيراً وبوعي من نظريات التحليل الضوئي ، على اعتبار القيمة المؤثرة لمساقط الضوء في العمل الفني وثم بمرجعية ذلك للتعبير عن ما تحمله الطبيعة بعناصرها المتعددة وما تتيحه إمكانيات الصور الأخرى المفترضة عنها ، خصوصاً في تجارب المرحلة الأخيرة من سيادة هذه الفترة لقد كشفت شفافية المعالجات الانطباعية لرسامي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن الكثير من الخفايا التي لاتتعلق بالطبيعة وحدها بل بطريقة النظر اليها وما يحمله الاحساس الشخصي الدفين ايضاً من مديات شعورية مكثفة نحوها .

ولابد أن للتأثيرات الكونية المختلفة التي بدأت تتضح معالمها وخصوصاً في فرنسا في مجالات الادب والفلسفة والفن وتحولات المجتمع وربما تأثيرات الشعر بشكل أشد ولما و للنزعة الرومانسية ايضاً القريبة في الفن والشعر والنظر الى الاشياء ، لابد لهذه التأثيرات كلها وغيرها من دور في ماقدمته هذه المرحلة من مراحل الرسم المعاصر وفي رؤية الاتجاهات العديدة التي وسمت فترة حاسمة ومؤثرة من فترات تاريخ الفن وتلك الفترة نفسها قد إنطوت على اتجاهات ايضاً عديدة ومتباينة في رؤيتها واساليبها الفنية وقد انقسمت ايضاً (نقدياً) ألى إتجاهات ومدارس

ومواصفات خصوصاً في مراحلها المتأخرة ، وربما هو السبب نفسه الذي حدا بـ (پول سيزان) مثلاً فيما بعد لأن يبتعد كثيراً بوعي وابتكارية غير مسبوقة ، خاصة وانعطافه حتى عن هذا التيار الذي تفرع الى رؤى واساليب متباينة والذي تأسس عميقاً وتجذر بقوة في السلسلة المتصلة الباهرة لتاريخية الفن لأن الشرارة التي أحدثتها تجارب (سيزان) وفي إستلهامه للطبيعة كموضوع وطريقته المتطورة المثالية وثم وبشكل اساسي للتغيرات الحادة التي أحدثها في بنية الاساليب المتبعة في الرسم وفي الفكرة الجديدة عن الفن وفي مفهوم التعبير الفني عن الاشياء بطريقة اقل مباشرة واكثر اختزالاً وإستجلاءً لمكنوناتها وكأنه يغور بجذورها ويكشف عن عمقها ويفصح عن مدلولاتها وايحاءاتها ، اكثر مما يتمثلها او يوصفها، هذه كانت بالفعل أشارة التأسيس الجديد المضاف في مسيرة الفن وفي تحولاته المستقبلية التالية ومما يلفت النظر في هذا الصدد أن اغلب الاعمال الفنية التي حققها پول سيزان في تجربته الطويلة كانت الطبيعة الموضوعة الاولى فيها ، الطبيعة واحالاتها وتفاصيلها كثيرة رئيسية .

ومع كل ذلك فأن التجارب والاتجاهات الحداثية العديدة التالية بالرغم من انغماس موضوعاتها في تعقيدات الحياة الانسانية الجديدة والمتشابكة ورغم ما افرزته هذه التطورات الحياتية واصطراعاتها من اشكاليات انسانية عميقة وقاهرة ومختلفة شكلت الذات واختلاجاتها موضوعها الشائع ، إلا ان الانحياز الانساني والتعبير الفني ظل في كثير من حالاته تعبيراً دفيناً وصادقاً في الحنين للأنطلاق من هذا الأسر بحثاً عن البراءة والجذور والنقاء .ولهذا لم تخلو حتى النتائج الفنية الحداثية فيما بعد في بعض معالجاتها واقتراحاتها من تأثيرات المكان كمرجع أو الاحساس بالطبيعة كمصدر للنقاء والتلقائية وان اختلفت اساليب هذا الاستلهام او التأثر أو تنوعت اقترابات التعبير الفني عن هذا الاحساس والذي ظل كنوع من الذكرى التي تلح على الذاكرة وتستدعيها (كموضوعة) قائمة بخصوصية محتواها تلك التي يفتقدها عن مفهوم متحول آخر في الحياة فهذه (الذكرى / المكان) تظل واحدة من اسباب التطلع الدفين والمراقبة والاستذكار الدائم والمستعاد وتظل دوماً مرتبطة بحياة الانسان بكثير من الحميمية ، التي تزداد قوة بالمرئي والمنظور اليه (أي بالصورة الابداعية) حتى ولو بالاشارة والرمز والتجريد في اقصاه ، كما

وصلت اليه انفعالات الرسم المعاصر اليوم من خلال تداعيات الشكل او تجليات اللون وإنثيالاتـه وامتدادات المساحة واشتغالات الأداء المفتوح والمتحرر .

ثم هل يمكن لنا ان نفترض صورة أخرى للذكرى المرغوب فيهـا (الطبيعـة في المقـام الاول) والـتي يجلبها الحنين ويسكن فيها ، إلا بالمرئي بأمتيـاز مـن خـلال إعـادة تـشكيله وترتيبـه وافتراضـه بطريقة قد تخالف حقيقته الاصلية ، لكننا مع ذلـك ننـسحب كـثيراً للـصورة المـستعادة الأخرى المتخيلة بمتعة ايضاً وربما اكثر وقعاً مادامت ايضاً تستدعي (المكـان / الحـضن) عـبر تـشكيلات الفن وجماليات الصورة وتعدد مستوياته الالقائية او شفافية طريقته في الوصول.

فالأئتلاف مع تحقق الفكرة (الطبيعة هنا) في الفن يقوم وفـق الحساسية العاليـة وذائقتهـا المتطـورة على الشعور الخفي الفعال وعلاقاتنا الشعورية والنفسية معها ، أي علـى الرمـز وشـعريته احيانـاً وإحالاته وبعبارة أخرى على المكان النفسي المشذب الى مالانهاية وحتى (النظيف بصورة مطلقـة) كما يسميه (باشلار) ، اذا ما اعتبرنا المكان ايضاً رمزاً نفـسياً يحـاذي النـوازع الانـسانية الأخـرى القائمة ويدعوها .. اليس المنجز الكوني الانساني عـبر التـاريخ ومـن خـلال الفـن تثبيـت لعلاقـة ازلية غير منقطعة بين الانسان واخلاصه لصيرورته وانبثاقه الاول من (المكـان/ الطبيعـة) أو الـرحم الأزلي عبر تجلياته المختلفة وبين حنينه الدائم والمتواصل لأن يستعيد اثـره هـذا ، ولعـل الفـن أحـد الوسائط الباهرة التي تلبي بعض هذا عبر تجلياته وتمظهراته الجمالية البليغة والممتعة ايضاً .

الطبيعة في الفن العراقي المعاصر

ولابد من الاشارة الى ان الفنان العراقي اهتم اهتماماً كبيراً بالطبيعة .. وكان هذا بمثابة امتداد لفنون وادي الرافدين منذ ان قدم العراقيون القدماء فنـونهم المرتبطـة بمحاكـاة الطبيعـة بعـد ان غلفوها بالطابع الروحي الذي اصبح سمة من سمات الفن الشرقي .

ويتحدث اندريه بارو عن المناظر الطبيعية في فن بلاد مابين النهرين بالشكل التالي :

(..... فنحن في المنحوتات السومرية نتطلع عبثاً الى المناظر الاشورية والمصرية التي وإن كـان صانعوها يجهلون المنظور إلا انهم قد رسموا الاشـجار والجبـال بـشكل متناسـق تقريبـاً ، في حين كانت الشجرة والجبل في مسلة (نرام سن) رمزين خالصين وبسيطين) [1].

ويمكن إلقاء بعض الضوء على تنوع المواضيع وأساليب المعالجة الفنية في فننا القـديم، بواسـطة معرفة المفاهيم الدينية والدنيوية في ذلك الـزمن الموغـل في القـدم ويعتقـد المؤلـف إن هـذا أحـد أسباب تقدم وغنى الفن العراقي المعاصر والذي شمل رسم المناظر الطبيعية.

فالطبيعة أدخلت الى الروائـع الخالـدة في فنوننـا القديمـة وعلـى سـبيل المثـال لا الحـصر منهـا: ((سنبلة القمح ، شجرة التين . زهرة الخشخاس ، زهرة اللوتس و الصنوبر وغيرها ويدل هذا على الاهتمام برموز الطبيعة والتي تعني بالطبع الطبيعة العراقية الجميلة والخصبة والتي هي مصدر و نبع هذه الحضارات الخالدة والفنانين العظام))[2].

(١) بارو ، (اندريه) سومر . فنونها وحضارتها . بغداد ١٩٧٧ ص(٢٩) .

(٢) بارو ، (اندريه) . سومر . فنونها وحضارتها . بغداد ١٩٧٧ ص(٦١).

وهنا يجد المؤلف الوقت ملائماً لذكر (نقل الطبيعة من الخارج الى داخل المدينة وهي فكرة جمالية وانسانية رائعة عندما فكر بها صاحب الذوق الجمالي الرقيق ابن الرافدين العظيم، ونقصد ((انشاء حدائق بابل المعلقة)) . وتعتبر هذه الحدائق من عجائب الدنيا السبع ، وكان من صنع (نبوخذ نصر) ومن اجل إسعاد زوجته الحبيبة (اميتيس) وكانت ابنة الملك الجبلي (استياكيس) والتي كانت تحن الى موطنها الأصلي ذو الجبال والغابات والخضرة الكثيفة ويتحدث اندريه بارو في مؤلفه القيم عن اهتمام السومريين بالألوان قائلاً:-

(.... ويعود ولع السومريين بتعدد الألوان الى وفرة استعمال حجر اللازورد (uknu)، والذي كان يستخرج من جبل اللاز في ماذي والعقيق الأحمر (سمتو SAMTU) من بلاد ملوخا (الجزيرة العربية) وحجر اليشب (آشبو ASHPU) من جبل زمور شرقي بحيرة اورميا ، وكذلك استعمل العقيق اليماني بعروقه الجميلة التي تشبه خضرة البحر، والشيم والمعشوق والكهرمان والعقيق الأبيض وحجر الحية ، التي كانت تنحت منها الخرز والأختام الاسطوانية والتمائم والحلي وكانت تطعيمات العاج والصدف أو الاحجار الملونة أزاء أرضية أغمق بحري بصفة متواصلة في فن بلاد الرافدين)[٣].

ويظهر من هذا الكلام جلياً كيف تغلب الفنان الرافديني المبدع على معوقات وعراقيل كثيرة لتحقيق فن خالد وتأمين مستلزمات ومواد انتاجه الفني ، مهما كانت بعيدة وصعبة المنال.

والصور الجدارية وخاصة رسم المناظر الطبيعية أو استعمال المناظر الطبيعية كخلفية للوحات وخلق أجواء تساعد على التذوق من المواضيع أو تصور الاجواء الطبيعية التي حدثت فيها الاحداث التي رسمها الفنان الرافديني ، وهو أقرب من النحت والفخار إلى موضوع البحث ، فللأسف الشديد لم تصلنا الا عدد قليل منها (مقارنة مع المنحوتات) ، وذلك لأن الالوان مقاومتها قليلة وعدوتها اللدود الرطوبة والتراب والتآكل ومن ثم صعوبة جمع أجزائها وبقاياها تحت الارض وربما الأهمال غير المقصود للمنقبين والآثاريين وترجع اقدم الجداريات الرافدينية الى الألف الرابع ق. م. ونتيجة المقارنة ظهر للمؤلف بأن اكثر التقنيات المستعملة في الفن الحديث من (فريسكو جاف و فريسكو رطب ، والسكرافيتا الملونة والسگرافيتا الگرافيكية والتي

---

(٣) بارو ، (اندريه) . سومر . فنونها وحضارتها . بغداد ١٩٧٧ ص٨٥.

يتعلمها طالب البعثة الفنية العراقية اليوم في أرقى أكاديميات الفنون في العالم، كانت من اختراع وابداع الفنان الرافديني القديم[٤].

وتجدر الاشارة هنا بان تقنية الجداريات الآشورية كانت أثبت واقل تهرءاً من سابقاتها نظراً لاستعمالهم مواد الغراء واللصق في الألوان بشكل أفضل واستعمالهم في بعض الأحيان لسكينة الزيت PALETE-KNIFE بدلاً من الفرشاة ، مما كان يشكل نتوءاً بارزاً شبيها بالنحت البارز (ريليف) على اللوحة . ومن الجميل أن نرى صدى وتطبيق واستلهام كل هذه الخبرات العراقية القديمة ، في الفن العراقي المعاصر ومن ضمنها رسم المناظر الطبيعية .

وكان للدين الاسلامي الحنيف تأثير عظيم في ازدهار فنون العمارة والخط والزخرفة وتزويق الكتب (المنمنمات)، ثم الرسم والنحت في المراحل المتأخرة ، واستفاد الفنانون المسلمون من حضارة وادي الرافدين التي سبقت الاسلام ويذكر الدكتور زكي محمد حسن [٥] (.... كان نصيب العرب في قيام الفنون الاسلامية روحياً ....)[١] ويضيف قائلاً (... ولكنه أي النصيب الروحي ظاهر في جمعهم شتى الاساليب الفنية القديمة وطبعها بطابع دينهم الجديد ، وانشاء فن اسلامي يتميز عن غيره من الفنون)[٢].

---

(٤) السگرافيتا الملونة : تعني تحضير الحائط واكسائه بطبقة من اللون —الاساس — من أضافة عدة طبقات لكل منها لون يختلف عن ما تحته ومن حفرها (بعد نقل التخطيط عليه — اى الحائط -) حسب ما يتطلبه الموضوع، فان اعمق حفر فيه يوصل الى اللون الاساس ، واقل منه عمقاً يوصل الى اللون الذي فوقه (فوق اللون الاساس) وهكذا دواليك ، فتخرج اللوحة الجدارية ملونة ورائعة . أما السگرافيتا الگرافيكية ، فيكتفي الفنان بطبقتين فقط من اللون الاسود يغطيها لون أبيض أو بالعكس والحالة الاولى أكثر سهولة لأن نقل التخطيط على اللون الابيض أظهر وأسهل . و(الفريسكو الرطب)، تعني ان اللوحة ترسم على الحائط وهو لايزال رطباً ، فتشبه ورقة الالوان المائية عندما ينفذ عليها الفنان لوحته ، والورقة رطبة والفريسكو الجاف تتم في حالة جفاف الحائط وقد تتم اللوحات الجدارية بنفس التقنيات المذكورة بشكل اجزاء وعلى مراحل ، اذا كانت كبيرة .

(٥) د. زكي . (محمد حسن) . فنون الاسلام . دار الفكر العربي القاهرة .

وامتدت الامبراطورية الاسلامية من الهند وآسيا الوسطى شرقاً ، الى الاندلس والمغرب الاقصى غرباً، ومن القفقاس شمالاً الى اليمن جنوباً، وازدهر هذا الفن العظيم ازدهاراً عظيماً[٦]. وبلغ عنفوان تقدمه في القرن السابع والثامن للهجرة (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي).

وكان ذلك في زمن خلافة العباسيين سنة ١٣٢٠ هـ (٧٥٠م) حين انتقل مركز الحكم الى العراق واصبحت لبغداد السيادة في العالم العربي والاسلامي . وكان التقدم ظاهراً في حقل المنمنمات واللوحات الجدارية وانتشرت بصورة خاصة في بيوت الحريم والحمامات والتي اختفت معظمها للاسف خلال غزوات التتر وتدميرهم الهمجي للعاصمة بغداد ، ويقول الدكتور ثروت عكاشة في هذا الصدد[٧] (.... بقيت الحمامات العامة تزدان بصور الاشخاص متأثرة في ذلك بما ورثته من تقاليد كانت سائدة قروناً قبل الاسلام .....الخ) ويضيف قائلاً (....ونستطيع أن نقول ان تزيين القصور بصور جدارية كان من التقاليد التي أخذ بها العالم الاسلامي منذ العهد الاول للأمويين وكان امراء بني أمية أحرص ما يكونون على تغيير تلك التصاوير الجدارية في الحين بعد الحين لاهم لهم من وراء ذلك الا الرغبة في التجديد وهو ما رأيناه في قصر الحير الغربي ببادية الشام وقصير عمرة ببادية الاردن ، وكما كانت الحال عند الأمويين كانت عند العباسيين ، فلقد كشف لنا (هرتزفيلد) في (سر من رأى) عن رسوم جدارية ارتفاعها متران ......الخ)[٨] .

وما يهم الباحث بصورة أساسية نصيب (الطبيعة وألوانها في الفن الجداري، حيث يشرح (محمد بن زكريا الرازي) للناس والمرضى النفسيين والمهمومين عن الألوان ، فيقول: ((ان امتزاج الالوان الحمراء والصفراء والخضراء في إتساق وانسجام في لوحة جميلة تناسب أشكالها يؤدي الى برء النفس من الامزجة السوداوية والى زوال التردد والانفعال والى تحرر الفكر من الاحزان لأن النفس حينئذ ترقى وتنقى بتأمل تلك الصور) .

ويتحدث (الرازي) عن الاصناف المرسومة فيقسمها الى (بهيمية وروحية وطبيعية) والاخيرة اى الطبيعية هي ما يقصده الباحث تحديداً ، فيقول : (ووضعوا صور الحدائق والاشجار الجميلة

(٦) تحدث المؤلف عن مميزات الفن الاسلامي في الحقل المخصص له في هذا البحث وكذلك في كتاب مطبوع له والموسوم بـ (فن الرسم اليدوي) . بغداد ١٩٨٠ . مؤسسة المعاهد الفنية . ص٣٧

(٧) عكاشة، (دكتور ثروت) . التصوير الاسلامي الديني والعربي. المؤسسة العربية للنشر ١٩٧٧.ص(٢٨).

(٨) نفس المصدر السابق ص١٠٥ .

والزهور اليانعة لجوانب النفس الموصلة بالطبيعة) ويكشف لنا هذا القول مدى اهتمام الناس بالطبيعة والمنظر الطبيعي الذي يقر العين ويفرح الفؤاد ويدغدغ أحاسيس المشاهدين[٩] .

وعبر الفن الاسلامي عن الطبيعة و (أجزاء من الطبيعة) بشكل زخارف ورسوم توضيحية وباسلوب تجريدي ورمزي وتحويري ، فعلى سبيل المثال نلاحظ في مخطوطة (الحشائش وخواص العقاقير) كيف رسم الفنان المسلم (الطبيعة وهى مجزأة أو أجزاء من المنظر الطبيعي ولكنها مرسومة حسب الاسلوب الذي يتميز به الفن الاسلامي وفي الأطار الجمالي له [١٠]).

وهنا يجب ذكر الفنان العظيم (يحى بن محمود الوسطي) صاحب المنمنمات الرائعة لمقامات الحريري (١٢٢٢م) وكيف أدخل بشكل ابداعي اجزاءاً من الطبيعة الى صور هذه المنمنمات واستعملها في التكوينات وانشاء عناصر اللوحة الميناتورية وكيف ربطها مع الاشخاص وأغنى مكوناتها ونذكر على سبيل المثال لا الحصر هذا الجمع الجميل بين الطبيعة الخالصة والمصنعة وعناصرها وبين شخصيات المنمنمات ومنها :

١- المنمنمة رقم (١) السنجارية

٢- المنمنمة رقم (٢) الحلوانية

٣- المنمنمة رقم (٣) الدمياطية

٤- المنمنمة رقم (١٤) المكيّة

٥- المنمنمة رقم (١٦) المغربية

٦- المنمنمة رقم (١٧) القهرية

٧- المنمنمة رقم (٣١) الرملية

٨- المنمنمة رقم (٣٢) الحربية

٩- المنمنمة رقم (٣٨) المروية

(٩) عكاشة، (دكتور ثروت) التصوير الاسلامي الديني والعربي المؤسسة العربية للنشر ١٩٧٧-ص (١٠٥) .

(١٠) نفس المصدر السابق .ص(٥٠) .

١٠- المنمنمة رقم (٤١) التنيسية

وغيرها من المنمنمات الواسطية [١١] و [١٢] ونلاحظ ادخال الطبيعة على منوال ما وضحه الباحث وفي اقطار وبلدان اسلامية كثيرة ، مع اختلاف بسيط ولكنها جميعاً تحمل نفس الميزات والخصائص للفن الاسلامي وتتكون من مجاميع من المخطوطات والكتب ودواوين الشعر والجداريات والحقيقة نجد بأن قسماً من أحسن المتاحف و المكتبات الاوربية والعالمية تفخر بأمتلاكها لهذه الابداعات للفنانين المسلمين المتنوعة منها :-

مخطوطة (العروش السبعة) للشاعر جامي ١٥٥٦ .

مخطوطة (زبدة التواريخ) ، كتبت في زمن سلطان محمد الثاني ١٤٥١-١٨٤١ .

(خمسة نظامي) للفنان محمد زمان ١٦٧٧ .

جدارية قصر سوتون في اصفهان في عهد السلطان الشاه عباس ١٥٥٧-١٦٢٨.

جدارية من سامراء . القرن الحادي عشر .

شاهنامة الفردوسي. (القرن العاشر) .

ديوان سعدي للفنان بهزاد نهاية القرن الثالث عشر.

منمنمات الفنان رضا عباسي القرن السابع عشر.

كتاب (حيرة الابرار) لـ (مير علي شيرنوائى) ١٤٨٥.

كتاب (فال نامه) لـ (قلندر ثاشا) اوائل القرن السابع عشر.

ديوان مجالس العشاق لـ (حسين ميرزا) ١٥٥٢.

---

(١١) أحمد. (پروفيسور دكتور ماهود). منمنمات مخطوطة المقامات، ص٢٣. رسالة دكتوراه فلسفة في علوم الفن. غير منشورة. موسكو، ١٩٧٩.

(١٢) الأغا.(پروفيسور دكتور وسماء). التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ٢٠٠٠ .

مخطوطة (سليمان نامه) ١٤٨١-١٥١٢.

زبدة التواريخ ١٨٥٣ .

عجائب المخلوقات (حوالي القرن الثامن عشر).

وغيرها كثير ، لامجال لذكرها ونكتفى بذكر مصادرها[١٣]. وفي أواخر الحكم العباسي ضعف حكم الخلفاء وانشغلوا بالخلافات الداخلية وقلت سيطرتهم على الارجاء الشاسعة للعالم الاسلامي الواسع وانهمكوا في اللهو والملذات الرخيصة ، وصادفت هذه الحقبة من الزمن صعود نجم المغول ونيتهم في الغزو، وهذا ما حدث فعلاً ، ففي عام ١٢٥٨م ، غزا المغول العاصمة المشرقة بغداد فدمروها وشلوا الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والفنية واستمرت هذه المأساة ، حيث تلتها سيطرة الاتراك العثمانيين عام ١٨٣٨ م .

ويرتبط تأريخ الفن العراقي المعاصر (أوائل القرن العشرين) ، بأسماء الضباط العراقيين الذين درسوا الفنون العسكرية في الكلية الحربية في استنبول وهم (عبدالقادر الرسام ومحمد صالح زكي وعاصم حافظ) حيث كان درس الرسم وخاصة رسم (المناظر الطبيعية) ضمن منهج المواد الدراسية في الكلية المذكورة. ويقول الناقد الفنان (شوكت الربيعي) في هذا الصدد[١٤] (...لم يعرف عن فن تلك الفترة سوى إنتاج ضئيل العدد ، قليل من الرسامين العراقيين ومنهم:

---

(١) عكاشة ، (دكتور ثروت) التصوير الاسلامي المؤسسة العربية للنشر ١٩٧٧ .

() أنتهاوزن، (ريتشارد) فن التصوير عند العرب وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٣ .

() محمد حسن، (د. زكي) فنون الاسلام دار الفكر العربي .بدون سنة .

1- ASHRAFY (MUKADIM). JAMI IN XV1.
2- CENTURY MINIATURES . MOSCOW .1966.
3- GRUBE (ERNST) . THE WORLD OF ISLAM . P.HAMLYN . LONDON 1966
4- HAJEK (LVBOR). INDIAN MINIATURES. SPRING BOOKS . LONDON
5- KUBICKOVA,(VERA.) PERSIAN MINIATURES. SPRING BOOKS . CZECHOSLOVAKIA .

(١٤) الربيعي ، (شوكت) مقدمة في تأريخ الفن العراقي المعاصر بغداد ١٩٧٠ .

((الحاج سليم وعثمان بگ وحسن سامي وشوكت الرسام وناطق بگ وأكرم القيمقچي وناصر عوني وعبدالقادر رسام وعاصم حافظ ومحمد صالح زكي)) .

ويقول الفنان نزار سليم : (وفي عام ١٩٣١ أقيم اول معرض للاعمال الفنية في جناح متواضع من المعرض الصناعي الزراعي اشترك فيه بعض الاساتذة والطلاب الموهوبين ... وكان لهذا المعرض اهمية كبيرة في الحركة الفنية ، اذ بدأت السلطة على اثره الاهتمام بالموهوبين فأرسلت البعثات الفنية الى اوربا ، وكان على رأسهم اكرم شكري وفائق حسن وعطا صبري وحافظ الدروبي وغيرهم)[١٥] .

ويعتبر عام ١٩٣٩ (عودة طلبة البعثات الى الوطن) وتأسيس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة تأريخاً مهماً في حركة الفن العراقي المعاصر والحد الفاصل بين جيل الأوائل وجيل الرواد .

وبمبادرة من الفنانين اكرم شكري وعطا صبري وشوكت الرسام وكريم مجيد (مصور فوتوغرافي) . تأسست (جماعة اصدقاء الفن) وكان افتتاح معرضهم الاول في ١٤ تشرين الثاني عام ١٩٤١[١٦] وكان يجمعهم حبهم الصادق للفن والتعبير عن الحياة والطبيعة وكانت الحرب العالمية الثانية تدمر ما بنته العقول البشرية والأيادي المبدعة من حضارة وفن وتحصد بلا رحمة ارواح الناس الابرياء ولم يخلص من شرورها الوطن العراقي .

وكان ضمن المجندين ، فنانون بولونيون ، مدوا جسور الصداقة مع بعض الفنانين العراقيين وخاصة الذين عادوا من أوروبا ، وقد استفاد قسم منهم من تجارب هؤلاء الفنانين الاجانب وقد اوضح الفنان جواد سليم جانباً من هذه الحقيقة في مذكراته قائلاً ((... لقد كانوا ذوي أفكار جديدة ومن الذين يمزجون في انتاجهم الفني عصارة تأملاتهم ودراساتهم بِدُنْيا إحساسهم وخيالهم ، كان هؤلاء الاجانب ذوي أثر على هذه الفئة من الاشخاص ، ولم يكن التأثير مجرد تبادل مدارس جديدة للفن ، فقط ارتبط هؤلاء مع بعضهم بميل فطري واحد هو انساني محض : حب

(١٥) سليم ، (نزار) . الفن العراقي المعاصر وزارة الاعلام ١٩٧٧ . ص(٤٨) .

(١٦) سليم ، (نزار) الفن العراقي المعاصر وزارة الاعلام ١٩٧٧ ص (٦٠)

الحياة والكفاح في سبيل النظام الطبيعي ، حب الحياة والأشياء البسيطة التي تنسينا الموت....))[١٧] .

ولم تعد (جماعة اصدقاء الفن) في نهاية الاربعينات تستوعب التيارات الجديدة وشعر الفنانون بضرورة ايجاد تجمع أوسع وأكثر قابلية للتعبير عن الحياة الجديدة بعد انتهاء الحرب، وكذلك ضرورة الخروج الى الهواء الطلق وحتى خارج العاصمة فكانت سفراتهم الناجحة الى كردستان العراق بجبالها الشاهقة ومناظرها الرائعة تنعكس في لوحاتهم الفنية خاصة في حقل (المناظر الطبيعية) وأطلقوا على نفسهم اسم (الجماعة البدائية S.P) وبعد خروج الفنان فائق حسن من الجماعة ترأسها الفنان الكبير اسماعيل الشيخلي وغيروا الاسم الى (جماعة الرواد) والتي خدمت طويلاً حركة الفن العراقي المعاصر ولا تزال ويذكر الفنان عادل كامل ، أحد الفنانين الرواد وهو (فرج عبو) في حقل انشغاله ضمن نشاطاته الفنية المتنوعة والغنية ، رسمه لطبيعة كردستان ، حيث ((...صور الطبيعة بغنائية تتجسد فيها بهجة الطبيعة ومعالمها الجمالية، إنه تجسيد أو إحياء أو منح الواقع بعداً متطوراً ومنظوراً اليه من زاوية واقعية ، ففي اعماله عن شمال العراق التي تصور الغابات والجبال والوديان والشلالات ثمة شعوربالسعادة يمنح العمل الفني موسيقى نشوانة ....))[١٨] وظهرت جماعات اخرى كان لبعض منتسبيها اهتمامات كبيرة لرسم الطبيعة في كردستان العراق نذكر منها (جماعة بغداد للفن الحديث) ويعتز الباحث كونه عضواً في هذه الجماعة منذاكثر من عشرين عاماً واشترك في بعض معارضها . وضمت بين افرادها رسامين ونحاتين ومعماريين وكتاب ومنظرين فنيين وكان يرأسم جواد سليم ويمكن الأستدلال على عمق الاطار الذي كانت الجماعة تتحرك داخله من البيان الذي أصدرته الجماعة المذكورة ، وهو اول بيان تصدره جماعة فنية في العراق قرأه الفنان والناقد الكبير شاكر حسن آل سعيد ، بعد كلمة ارتجلها الفنان جواد سليم قبل افتتاح معرضهم الاول ببغداد وكان المشاركون فيه كل من: ((جواد سليم ، شاكر حسن آل سعيد ، لورنا سليم ، محمد الحسني ، قحطان عوني

(١٧) نفس المصدر السابق .

(١٨) كامل، (عادل) فرج عبو . وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٢ (الصفحة الثالثة من مقدمة الكتاب لأنها اي المقدمة غير مرقمة)

، جبرا ابراهيم جبرا ، نزار علي جودت ، ريتشارد غنادة ومحمود صبري)) وبعد ثلاث سنوات أي في عام ١٩٥٥ اختزل الناقد المعروف جبرا ابراهيم جبرا ، البيان على الوجه التالي:

(تتألف جماعة بغداد للفن الحديث من رسامين ونحاتين لكل اسلوبه المعين ، ولكنهم يتفقون في إستلهام الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب ، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يحدده ادراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد ، إنهم لايغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة)[١٩] وخاصة في المنظر الطبيعي.

وكان اهتمام الفنانين العراقيين بالمنظر الطبيعي قد أخذ حيزاً مهماً في ابداعهم الفني فرسموا الكثير من مناظر كردستان بعد ان نظموا سفرات سنوية الى كردستان .. وقد بهرتم طبيعة كردستان فاطلقوا العنان لابداعهم الفني فكان انتاج فائق حسن وفرج عبو وخالد الجادر ودانيال قصاب وخالد القصاب ونوري مصطفى بهجت يتسم بالجمال والتميز والأصالة وقد اقاموا عدة معارض حول جمال طبيعة كردستان العراق.

وجاء بعدهم الشباب من الفنانين فرسموا بأساليب جديدة مختلفة عما رسمه الكبار وأقاموا معارض للمناظر الطبيعة في القاعات الخاصة ومراكز الفنون. ومنهم المؤلف وآزاد شوقي وسليمان شاكر و دارا محمد علي وحسام عبدالمحسن و د.ماهود احمد، سعد الطائي، والدكتور فاخر محمد، والدكتور عاصم عبدالأمير، والدكتور وسماء الأغا، سلام جبار، محمد صبري وغيرهم. وهذا الاهتمام بالمنظر الطبيعي اعطى زخماً كبيراً للفن العراقي. ساهم في إغناءه وتطوره.

(١٩) جبرا ، (ابراهيم جبرا) جواد سليم ونصب الحرية وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ . ص (٤٨) .

النتائج التي أسفر عنها الأطار النظري

١- ان الطبيعة بابعادها كافة المرئية والغامضة كانت المصدر الاول للألهام لدى الانسان ولكون الطبيعة مطلقة الأبعاد وعشوائية ومتغيرة ومتحولة لم يستطع الفن ان يركز عليها كلياً. ولهذا طغى جانب على حساب جانب آخر، وهذا هو شأن الفن عبر العصور التاريخية. حيث كان شاهداً على تأثيرات ونظم وتقاليد كانت سائدة في عصر بذاته. وهو نظير تجربة جمالية معينة ينبع من حاجات جمالية ذلك العصر.

٢- ان الفن هو عقل الطبيعة المفكر يتمّم ما لا تستطيع الطبيعة عليه وهو تفكير بواسطة الصور.

٣- ان الاحساس والتنظيم والخيال هي عناصر موجودة في كل عمل فني رغم استناده الى الطبيعة كمصدر .

٤- عبّر كل فن مستمد من الطبيعة عن ميول الفنان وثقافته وتجربته الخاصة. وهذه الميول استندت إما على الجانب الخفي من الطبيعة او على الجانب المرئي.

٥- استمد الفن الرافدي القديم موضوعاته من الطبيعة الممزوجة بالجانب الميثولوجي. وكانت نباتات الطبيعة لها قوى سحرية وجمالية خاصة بمعنى ان الفن القديم الرافدي حاول ان يزاوج بين المضمون الواقعي للطبيعة كما هي عليه، والرمز الفكري لانعكاس ذلك المضمون بمفهومه الميثولوجي.

٦- عبّر عصر النهضة في رسم مناظر الطبيعة عن المفهوم الديني باعتبار ان الطبيعة رمز للخلق الآلهي وبرؤية تتسم بالتبجيل والخيال.

٧- وظهر من النتائج .. ان الرومانسية سعت في رسمها للطبيعة شكلاً وفكرة الى واقع متخيّل وبخروج بالأحاسيس والعواطف التي أصبحت بديلاً للطبيعة المرئية.

٨- وقامت الأنطباعية .. برسم المنظر الطبيعي اعتماداً على رؤية جديدة للعناصر المختلفة لها بالتأكيد على تفصيلاتها بدقة من خلال مواد الرسم .. فأفصحت عن أشكال بصرية جديدة رديفة للطبيعة مستفيدة من نظريات التحليل الضوئي.

٩- وصاغت الانطباعية المُحَدثة، الطبيعة بشكل جديد فاختزلت النماذج الطبيعة المرئية الى الحد الذي جعلها (الفنان) يقوم بتجديدات تركيبية لها. فاستخدم الألوان الحارة للأستغناء عن الظلال وتجاوز المنظور الجوّي الى الخطي. وأستخدم السطوح للبحث عن عمق الطبيعة وجوهرها. بمعنى ان الفنان قدّم نظيراً للمنظر الطبيعي.

١٠- وظهر ان الطبيعة قد رسمت بأساليب فنية متنوعة عبّرت من موقف الفنان من العالم المحيط. وذلك بتخطي الطبيعة الموضوعية دون تجاوزها لاظهار قيم جمالية مبالغ فيها. وذلك ما عمل به الفن الحديث: ((التجريدية والتكعيبية والسريالية والحديثة)).

١١- وقد ظهر من النتائج ان الفنان المسلم رسم الطبيعة برؤية كلية معتمداً على حَدَسِهِ للطبيعة المرئية المتحولة والزائلة .. متجاوزاً إياها الى طبيعة أسمى وصولاً الى المثال الكلي المطلق باعتماده على قيم جمالية منفردة.

١٢- ظهر من نتائج الاطار النظري ان الفن العراقي المعاصر، لم يكن بمعزل عن الثقافات والتجارب الفنية في العالم فقد تأثر الفنانون وخاصة بعد دراستهم في الخارج. ولكنهم بحق اسبغوا على المنظر الطبيعي تراثهم الثقافي والتاريخي والمحلي. وهذا ما افصحت عنه، خاصة جماعة الانطباعيين العراقيين وجماعة بغداد للفن الحديث.

الفصل الثالث

ويتكون من الاعمال الفنية التي تمثل الطبيعة في كردستان العراق للعقود الزمنية ضمن الفترة المنصوص عليها في حدود البحث والتي رسمت من قبل الفنانين العراقيين الرواد وجيل الوسط والشباب منذ العقد الاخير من القرن التاسع عشر وتحديداً عام ١٨٩٧ حين رسم الفنان عبدالقادر الرسام لوحته (منظر من شقلاوه) وانتهاءاً بالعقد الاخير من القرن العشرين ، وتم اعتماد اللوحات التي حصل عليها المؤلف لتمثل مجتمع البحث حسب الامكانات المتوفرة وبعد إذلال صعوبات كثيرة .

وقد شخصت الأعمال الفنية التي مثلت الطبيعة في كردستان العراق وأعتبرت مجتمعاُ أصلياً للبحث للأسباب التالية :

١- عبرت عن الطبيعة في كردستان العراق أصدق تعبير .
٢- شكلت بتأثيراتها وجمالياتها وأساليبها المتنوعة ومناخها وروحها الشمالية حيزاً مهماً في تأريخ الفن العراقي المعاصر .
٣- مثلت اللوحات عقوداً متسلسلة من تأريخ الحركة التشكيلية العراقية .
٤- ساهمت في تجسيم جماليات البيئة العراقية عموماً وجماليات البيئة الكردية خاصة .
٥- خضعت هذه الأعمال للمناقشة والأختيار من قبل خبراء فنيين بالأضافة الى المشرف.
٦- ان للفنانين الذين لهم أعمال في هذا الكتاب مشاركات داخل وخارج القطر ولهم أكثر من معرض شخصي وتتميز اعمالهم بالأصالة والجمال .

اعتماد اللوحات:

تم اعتماد اللوحات الأصلية من خلال :

أ- متحف الرواد في بغداد .

ب- جموعة المتحف الوطني للفن ببغداد .

جـ- المكتبة العامة في أربيل .

د- مراسم الفنانين الخاصة وبيوتهم وذوييهم .

هـ- مقتنوا اللوحات والمجاميع الخاصة .

و- صور اللوحات في الكتب والمطبوعات .

كما تم جمع المعلومات من خلال:

أ- مقابلة الفنان مباشرة

ب- مقابلة ذوي الفنان والنقاد ممن عاصروا الحركة الفنية في العراق .

جـ- اعتماد ما ألف من كتب ودراسات عراقية وعربية وأجنبية حول موضوع البحث .

وأعتمد المؤلف الطريقة الوصفية والتحليلية في مناقشة الأعمال الفنية.

تحليل اللوحات

عبدالقادر الرسام

قرية زين العابدين . عبدالقادر الرسام . ١٨٩١. شكل رقم (١)

داخل مستطيل أفقي ومن وحدات تتكون من السماء والجبل والمزار الديني وأشجار ربيعية ممتدة ومنبسطة في كل الاتجاهات ... قسم الفنان لوحته إلى مستطيلين افقيين متوازيين ومتساويين تقريباً، والسماء الصافية عدى مجموعة من الغيوم البيضاء اتخذت شكل وحركة شبيهة بتلال ذات تضاريس وإلتواءات كروية ونصف كروية واخرى إتخذت إنحداراً كزاوية لدرجة خمس واربعون في ميلانها ، وخلقت بذلك حركة توحي بنوع من التوتر ، احتلت ثلث المساحة العليا من جهة اليسار ، والمستطيل الافقي الثاني ، أرض ملونة باخضرار مريح وجو ربيعي وامتداد يطمئن له المشاهد ومن الحاشية السفلية يمتد الى عمقها طريق ترابي أدخله الفنان في منظور خطي ساعده على خلق التوغل والبعد الثالث وهناك عدد من الفرسان ، اثنان منهم يمتطون خيولاً بيضاء (واللون الابيض للخيول ، هنا ساعد في سرعة الانتباه والتركيز عليها ، على نقيض الخيول الاخرى التي امتزجت ألوانها مع خلفية اللوحة ، فقل بهذا الانسجام والتقارب اللوني درجة الانتباه اليها ، وهي متجهة الى المزار الديني الذي احتل جزءاً مهماً في الثلث الاخير من القسم الأيسر للمنظر ونتيجة مقارنة ارتفاع البناء الديني وقبته الجالبة للنظر ، والتي تتوج اعلى البناء ، يظهر ارتفاعه وعلوه المهيب ومن ميزات الفنان عبدالقادر الرسام ، إبراز ارتفاع بعض البنايات المهمة ، كما رأينا في تغييره لنسبة علو قلعة أربيل الاثرية (شكل رقم ٣) ومن منطلق ، حسب قناعة الباحث ، إضفاء نوع من السمو والهيبة والهيمنة الروحية على المشاهد ولتعاطف الفنان مع المزار الديني ونعتقد بان إختيار الموضوع له علاقة وثيقة بالجانب الروحي وأهمية المزار في حياة المنطقة والناس الذين يزورونه ويؤمنون بقدسيته على اعتبارات ممارستهم لشعائر الزيارا ت يشكل جانباً مهماً في حياة العراقيين ، لذا جاء إختيار المنظر موفقاً ومن صلب الواقع مما أضاف عليه (أي المنظر الطبيعي) أهمية دينية وروحية

مقدسة ولهذا السبب اصبح المزار مركز (سيادة في اللوحة) . أما المستطيل الثالث من البناء التركيبي للوحة فهو الجبل الذي يتوسط المستطيلين الاول والثاني أي الارض والسماء . لقد جاء تسليط حزمة الضؤ على قسم من الجبل من باب الابداع والتنغيم اللوني الموفق مما زاد من أهمية المعالجة اللونية وعدم الاحساس بالضجر ، كما ساهم في جلب نظر المشاهد ، حركة الاشجار والمساحات الخضراء التي تشكل قاعدة الجبل وحدود الأطراف العليا للمستطيل الأول أي الارض الممتدة من الاطار السفلي للوحة بأتجاه العمق .وبمقارنة هذه اللوحة مع اللوحة السابقة أي : شقلاوه شكل رقم (١) نكتشف بان الاولى اكثر فنية واقل تعقيداً ، بالرغم من المنحى الكلاسيكي الذي طبعها ، خاصة معالجة القسم الايسر من مدخل المنظر المذكور . إن توازن اللوحة نظراً للمساحة المهمة التي يحتلها المرقد الديني والاشجار الباسقة التي ترتفع عالياً وهي ايضاً من جهة اليسار زاد من ثقل التوزان وجعل هذه الجهة مليئةً بالطبيعة المصنعة والطبيعة الخالصة ، ولا يعادل هذا التوازن إلا مجموعة الفرسان على الجهة اليمنى وهو علاج جزئي لمسألة توزيع الكتل والسيطرة على توازن اللوحة ويساهم في خلق الثقل الايسر ، الغيوم المائلة والافقية والبناء الديني ككتلة وحتى الاحجار التي تناثرت في القسم الأيسر من مقدمة اللوحة . وفي الوقت الذي نرى الايقاع الحاد وعدم تنغيم السماء بتدرجات زرقتها وإبعاد نهاياتها السفلى القريبة من الافق والتأثيرات المتبادلة بينهما عادة ، نلاحظ بأن كتل الغيوم البيضاء تشكل تناقضاً صارخاً بينهما (أي بين السماء والغيوم) ، وهذا عكس المعالجات اللونية المنسجمة HARMONY والمنغمة والمتدرجة للأرض الفسيحة الممتدة أفقياُ . وينتمي المنظر الى جو عراقي صميم وروحية دينية مهيبة وساهمت الالوان الشفافة التي عولجت بها اللوحة في إغناء الجانب الروحي الشفاف وجاء هذا الانجاز تأكيداً على روحية اللوحة رقم (٣) أي منظر قلعة أربيل ، الا ان الأولى مركز سيادتها العمارة التأريخية والثانية أي (قرية زين العابدين) شكل رقم (١) مركز سيادتها العمارة الدينية المتمثلة في مزار زين العابدين .

منظر من شقلاوة .عبدالقادر الرسام . ١٨٩٧. شكل رقم (٢)

داخل مستطيل أفقي رسم الفنان طبيعة خالصة قسمها إلى ثلاث مستطيلات أفقية متراكبة وجعل النهر الذي يوحي بانحدار وشدة أمواجه السريعة الجارية من القسم الأعلى في اليمين متجهاً يساراً ، جعله يتوسط المستطيلين الأول والثالث ، فنوع بذلك طبيعة الأرض وجعلها قريبة من واقعها الكردستاني الجميل وطبق المقولة الكردية الفلكلورية ((ئاو وئـاوەدانى)) أي (الماء والعمران أو الماء والإنسان) أو (حيث يتواجد الماء ، يتواجد الإنسان) وفعلاً يجسد المشهد مجموعة من الأكراد بالملابس الشعبية وبإيقاعات نظر مختلفة وبأوضاع لافتة ، في مقدمة اللوحة شخص جالس على صخرة يتأمل المنظر الشاخص أمامه وهو ينفث الدخان من غليونه الفلكلوري ويتحدث بحرارة واضحة إلى صديق جلس قبالته أيضا رسم الفنان الأشجار وكأنه يعد أوراقها ورقةً ورقةً وحاول الفنان أن يكون فعلاً تسجيلياً وثائقياً وأميناً في نقله للبيئة ونجح في ذلك إلا أن معالجته الفنية لا يمكن حصرها الا في إطار الفن الواقعي البدائي [1] . واستمرار التوزيع وتراكب السطوح الأفقية المستطيلة توحي بصفة الطبيعة الممتدة افقياً ، إلا ان الاشجار التي قطعت اللوحة من جهة اليمين واليسار عمودياً ، غيرت من تركيب المنظر وأغنت حركته . إن قطع الجوانب والأجزاء العليا من الاشجار في التكوين بالشكل الذي قطعها الفنان ، في تركيب اللوحة ، تذكرنا بلقطة عدسة الكاميرا ، وجاءت معالجته للاغصان والحشائش دقيقة وتفصيلية وخاصة في أهم جزء من المنظر وهو الجزء الأمامي ، فخلّق منظوراً لونياً ، أما الاجزاء الوسطى والبعيدة ، فمنحها الفنان ما تستحقه من القيم والتنغيمات اللونية الملائمة ولاتنافس المعالجات التفصيلية اللونية والتقنية في مقدمة المنظر ، وساعد هذا في خلق البعد الثالث ، ونرى هذا بشكل أوضح في الغابة البعيدة ، وكذلك فأن الطريق الضيق الملتوي الذاهب الى العمق والذي أصبح ترابياً مجرداً من الخضرة نتيجة المشي عليها ساعد أيضاً في تحقيق الأيحاء بالبعد الثالث ، إن إيقاع الصخور التي زخرفت مقدمة اللوحة وبرزت من بين امواجه

(١) الفن الواقعي البدائي : فن بسيط لايرقى الى الفنون الاكاديمية والمتكاملة ، من حيث مفاهيمها التي تستند الى علوم الفن من قوانين المنظور والتشريح والالوان ...الخ ويبقى أسيراً للواقع الخارجي المرئي فقط .

السريعة تنسجم مع ايقاع الاشخاص الذين جلسوا بينها وكأنهم صخور ثابتة على الأرض التي جّملتها يد الطبيعة وأكستها حلة قشيبة وربيعاً يانعاً وهذا الانسجام مابين الانسان والطبيعة قد يبدو مقصوداً نتيجة إيمان الفنان بوحدة المواطن والوطن ونجح في تثبيت نظرته الوطنية الجغرافية العراقية الجميلة مما أغنى محتوى المنظر وحمله قيمة اكثر من كونه منظراً اعتيادياً وربما نبع هذا الانحياز من الحالة السايكولوجية الخاصة للفنان عندما اختار موضوع اللوحة الجميل وتعمق فيه وبهذا جمع بين الخاص والعام للتعبير عن البيئة الكردية ومميزاتها الجمالية من طبيعة رائعة وأناس وتمتلئ ملامحهم وحياتهم بالطيبة والوداعة يعيشون بين أحضانها كأطفال بين أحضان امهم الحنون ومن هذا المنطلق أخذ الفنان عبدالقادر الرسام الريادة في لوحته ، خاصة اذا علمنا بأنه رسمها عام ١٨٩٧ ميلادية ، حين تأسست منذ تلك الفترة تأريخية الفن العراقي المعاصر المعروفة وحركيته المتطورة والتي استمرت بشكل لافت وانعطافي بعد أن وقع الرواد على تأسيس مضاف حقيقي ومدروس كان من شأنه ان يحدد علامات المشهد التشكيلي العراقي الباهر ويحقق هويته التي فرضت نفسها عبر نتائج التجارب المهمة والرؤى الأسلوبية التي حققت حضورها المتميز من خلال العديد من المعارض والمهرجانات العربية والعالمية ليكون الفن العراقي المعاصر واحد من أهم فنون الشرق إن لم يكن أهمها على الأطلاق .

منظر قلعة أربيل . عبدالقادر الرسام . ١٩٠١. شكل رقم (٣)

في اختيار موفق وعلى سطح قماش مستطيل أفقي ، رسم الفنان لوحته ((قلعة أربيل)) أو كما كتب على الزاوية اليمنى بخط أحمر ناري (أربيل قلعه سى) ليوازن بين عنوان اللوحة وتوقيعه على زاوية الجانب الأيسر (عبدالقادر) وتحت اسمه وبالسنة الهجرية ١٣٢١ ويعادل عام (١٩٠١) ميلادية .

قسم الفنان لوحته افقياً الى ايقاع جمالي ونسب ذهبية ومريحة وبقسمين ١x٢ أي انه خصص مساحة كبيرة للقبة الزرقاء لسماء صافية وغيوم ناصعة البياض زينت مناخ اللوحة .

نقول بأن هذه المعالجة للسماء والغيوم تمنح المشاهد شعوراً قوياً بالحرية وتتيح إحساساً مؤثراً بالفضاء والهواء النقي والجو الجميل المعتدل وكأن الربيع قادم وقد جسم الفنان فعلاً ما يبهج قلب المسافرين القادمين الى اربيل وسهله الجميل الأخضر وخاصة عندما يصل الى ضواحي المدينة التي تشمخ قلعتها الأثرية مرتفعة بشكل هائل وسط السهل المذكور وتؤكد عراقة هذه المدينة الوديعة التأريخية والتي استمرت فيها الحياة لأكثر من ثمانية آلاف سنة مضت وهي ظاهرة قلما تجدها من تأريخ المدن والشعوب ، كما ان ادخال (المنارة المظفرية) وهي أثر معماري رائع تؤكد استمرارية الحضارة في المدينة العراقية المذكورة وإلى جانب ذلك فاللوحة متكونة من طبيعة خالصة وطبيعة مصنعة ، كونا معاً روعة الطبيعة الوديعة وإنجاز الانسان الخالد ، فكان الفنان عبدالقادر الرسام موفقاً ورائداً في اختياره لرسم قلعة اربيل ومنارتها وطبيعتها ، وربما بالغ الفنان قليلاً في رسم القلعة فجعلها اكثر علواً من علوها الحقيقي وكأنها تنطلق الى أعالي السماء ، وهي إضافة الى الواقع المرئي الحقيقي ، وقد قصد الفنان ذلك ، حسب إعتقادي ، لأضفاء الهيبة وتكثيف المعنى الرمزي لها ، وتردد الايقاع المتشابه بين البيوت التي تشاهد على سطح القلعة والبيوت التي احتلت أسفلها ومحيطها ويلاحظ أن الفنان عالج جميع البيوت بطريقة هندسية وهي ايقاعات أفقية تكاد تخلو من الابواب والشبابيك .

ومن العناصر البارزة في تكوين اللوحة ، الفارس ، والذي يبدو بملابسه وعمامته الضخمة إنه من النبلاء أو من علية القوم وقد امتطى حصاناً ابيض وتنكب بندقية وهو يتوجه الى القلعة ، لقد جعله الفنان قريباً الى المشاهد وأضفى عليه ما يستحق من الاهتمام وجعله بذلك بعد القلعة الشامخة التي هي (مركز سيادة) في اللوحة إضافة الى المنارة المظفرية : (مركزاً لسيادة موقعية) ، اذ

عالج الفرس معالجة ومنحها أخف قيمة ضوئية متمثلاً بالبياض الناصع وكوناً تناقضاً حاداً مع الخلفية المكونة من السهل المخضر وشكلت الطرق التي منحت المشاهد إيحاء بأثر المارة والسابلة من مغادرين و أوابين الى المدينة ، بالحياة الطبيعية ومقوماتها الانسانية والتجارية ، فأضفت قيمة معنوية ورمزية اكثر الى المدينة الأثرية ويمكن إدراج اللوحة في اطار (الواقعية التسجيلية) إلا انها تنحو الى ضفاف البدائية أيضاً ، فعدم إيلاء الاهتمام الكافي بالمنظور اللوني والانعكاسات الآتية من السماء الباردة وتبادل هذه الانعكاسات مع الاجسام الحية والطبيعية، المصنعة وتفاعل بعضها مع البعض من اجل اكتمال الشكل التجسيمي الذي لولاه لايكتمل تماماً وكان هذا من أسباب اشارتنا الى الجانب البدائي في واقعيته المذكورة كما ان دافعه الداخلي لأبراز القلعة الخالدة وجعلها مركز سيادة في اللوحة أتاح له أن يعالجها بقيم لونية غامقة نسبياً مما ألغى قانون القرب والبعد وطبقة الهواء الفاصلة وبذلك قربها (أي القلعة) الى المتلقي ، بدل خضوعها الى المنظور اللوني . وأبدع الفنان ضمن ما ابدع في لوحته، معالجته للضوء والظل وطبيعة الجبل الذي امتد بخط أفقي من بداية اللوحة الى نهايتها وتناغمت بذلك الحركات المتموجة وأنصاف الأقواس والمثلثات في مناطق ظلالها وأضوائها مع حركة الغيوم البيضاء التي تعلو الجبل ، وخاصة الغيوم التي تكون الحدود الفاصلة مع السماء الزرقاء الصافية. وهو بهذا التنغيم اللوني والحركي ، أغنى المساحات الأفقية والسطحية التي تكون اجزاء مهمة من لوحته وتنتمي اللوحة بحق الى الجو التأريخي العريق وطبيعة المدينة والبيئة الأربيلية ويزيد من قيمتها الفنية والتأريخية ، الفترة التي رسمت فيها ، فكان الفنان عبدالقادر الرسام رائداً مبدعاً في اختياره للمنظر الأربيلي الكردستاني ورسمه إياه ، فبقيت الى الأبد وثيقة تأريخية فنية للجيل الحاضر والأجيال المقبلة ونرى المعادل السايكولوجي واستجابة الفنان للبيئة العراقية واضحاً بدرجة كبيرة .

ومن الجدير بالملاحظة ان لوحة قلعة اربيل (شكل رقم ٣) تشبه الى حد بعيد لوحة للفنان نفسه والمسماة (قرية زين العابدين). (شكل رقم ١) من حيث المعالجة الفنية من سماء صافية تزخرف حدودها السفلية غيوم بيضاء ، ويليها على خط الافق جبال تمتد على طول الافق عولجت من منطلق الظل والضوء ، ثم البناء الأثري ، الديني ، وسهل مخضر ممتد من النهاية السفلية للوحة الى البناء المذكور وفارس يمتطي حصاناً أبيض ايضاً ، الا ان التشابه المذكور لايمنع التركيز على وحدة اسلوب الفنان وطريقة معالجته الفنية المتميزة للطبيعة الكردية والتعرف الجمالي على السمات البيئية والخصوصيات في منطقة كردستان العراق .

محمد صالح زكي

جبال هورامان. محمد صالح زكي . شكل رقم (٤)

طبيعة خالصة خصص الفنان جزءاً صغيراً منها لسطوح بيوت طينية صغيرة جعلها تحت مستوى النظر في الجزء الايسر من مقدمة اللوحة وهذه السطوح شبيهة بدرج طيني وهو كل ما يحدد الطبيعة المصنعة ، ونظراً لتوزيعه الألوان بتركيز متقارب وشديد ، ظهرت المسافات البعيدة ، قريبة ، فغير من التأثيرات العامة الأيحائية للبعد الثالث وجعله ينافس أقرب الاشياء الى عين الناظر ، وجاء ذلك ضد مبتغى التجسيم والابعاد والمنظور اللوني ولفائدة إستواء السطوح المكونة لأجزاء اللوحة وحتى السماء تقدمت (نتيجة المعالجة التي ذكرناها) الى الامام تماماً وكانت المحصلة إضعاف الرؤية الواقعية والمظهر المادي والعلاقات الوشيجة الرابطة بينها على حساب الايقاعات اللونية الواضحة المتشبعة بالالوان المكثفة . وجاء تحقيق الأبعاد المتباينة والمسافات الفاصلة لخلق البعد الثالث بواسطة إبعادها عن الحاشية السفلية على شكل مجموعة من المستطيلات والمثلثات المتراكبة ومن ضمنها تراكيب الجبال التي توحي بضخامة وهيبة مقارنة مع الانسان الذي يعيش بين أحضانها وجاءت المكونات التي تشكل اللوحة على شكل بعدين اكثر من ثلاثة أبعاد وبالرغم من الحساسية الرقيقة تجاه الطبيعة وبعدها عن العالم المادي الصرف ، إلا انها تحمل صفة البدائية (الفن الفطري) كما ان الايقاعات اللونية توحي بضوء منعكس والأجدر ضوء منبعث من مكونات المنظر نفسها وبايقاعات متراكبة متناقضة من خلال المثلثات والمستطيلات الأفقية والتي اكسبت اللوحة وحدة متراصة وبالرغم من كسر حدتها الأفقية بتأثير مجموعة من الاشجار العمودية التي نوعت من الايقاعات والنسيج الافقي وبعثرتها جزئياً ، الا انها بقيت مترابطة لونياً وحافظت على انتمائها الى اللوحة التي حملت طابع كردستان العراق وجمال الوانها وهيبة جبالها . وكان الفنان

صادقاً في التعبير عنها وبالرغم من عدم كتابة تأريخ رسمها ألا اننا نفترض انه رسمها قبل اكثر من ستين عاماً أي عندما كان عمر الفنان خمس وعشرون عاماً وكان هذا بعد تخرجه من المدرسة الحربية في تركيا وعودته الى الوطن ، وبهذا تزداد قيمة اللوحة الفنية وأهميتها كمنجز تاريخي فني ، حين استطاع التعبير عن جماليات المشهد للطبيعة في العراق وخاصة في كردستان العراق .

ان الألوان الصافية الحادة المركزة وتحديدها على شكل كتل لونية واضحة المعالم وابراز حدودها بخطوط واضحة زيادة في تجسيمها الكتلي بالتوازنات الثقيلة تلك ، كانت ، حسب اعتقاد المؤلف نتيجة الاحساس بثقل هيبة ورصانة المنظر الجبلي وربما إستفاد الفنان من حالة الطبيعة بعد مطر غزير فكأنها أي الطبيعة ، رسمت بعد غسلها وهي شبيهة بلوحة زيتية بعد طلائها (بالورنيش) وهكذا حالة الطبيعة بعد المطر ، واعتقد بان الفنان رصد هذه الحالة وثبتها في (جبال هورامان) ، فأكسبها قوة تعبيرية وثقلاً لونياً بل ونوعاً من بدائية الطبيعة ووحشتها التلقائية ، وقد يكون هذا الشعور الجزئي متأتياً من خلو المنظر نهائياً من البشر ولو انه أضاف بعض الاكراد بملابسهم الزاهية ، وخاصة الملابس الشعبية الهورامانية ، لكانت تأثيرات اللوحة اكثر على المشاهد والاستجابة الجمالية أفضل ونتيجة حصر كتلة الغيوم البيضاء بين السماء المتلبدة الداكنة من الاعلى والجبال التي تحتها ، اصبحت الغيوم البيضاء (مركز سيادة) ونقطة جالبة للنظر بشدة ، واننا كنا نفضل لو كان مركز السيادة بعضاً من المكونات الاخرى الاكثر استقراراً وديمومة في اللوحة وليست غيوم وقتية تزول بمجرد هبوب الرياح لكان هذا الأجراء من أسباب ترصين الجانب الجوهري والداخلي وتكثيف المعنى الرمزي في اللوحة ومن الممكن هنا أن نشير الى ان الفنان محمد صالح زكي، يختلف في اسلوب عمله عن اسلوب الفنان عبدالقادر الرسام حيث انه وسع من الأطار الجمالي للتعبير عن الطبيعة وزاده غنى بالرغم من الطابع الحاد لألوانه .

عطا صبري

دبكة يزيدية . عطا صبري . ١٩٤٢. شكل رقم (٥)

على قماش مستطيل افقي ، رسم الفنان بالوان ترابية من (الاوكر) منظر رقصة شعبية في فضاء يمتد الى بعد عميق ، لدرجة انه يوحي للمتلقي بأنه يذوب في خط الافق ، لقد ساعد إرتفاع خط الافق وإبعاده بهذه الدرجة من الحافة السفلية للوحة في منح الانطباع التحليلي الذي ذكرناه ، وعلى أنغام (الطبل والمزمار — دهول و زورنا) الراقصة ، التئمت مجموعة من الاكراد اليزيديين وهم يشكلون حلقة كبيرة وبملابسهم الشعبية الزاهية ، رجالاً ونساءً يدبكون بحماس ونشوة لاتخفى ....

إنه عيد واحتفال ونشوة وحب ورقص ، في وسط هذه الطبيعة الفسيحة الجميلة التي فتحت ذراعيها الحنون لتضم بينهما أبناؤها المحتفلين لقد حقق الفنان وجسد هذه اللحظات التفاؤلية بأحساس عال وان العمائم الحمر وملابس النساء الزاهية عمقت الخصائص الشعبية للمحتفلين أضافة الى الالوان الحارة والدافئة التي ساهمت في إنجاح اللوحة وازادتها قوة لونية وتركيزاً مؤثراً من خلال مقارنتها مع برودة الوان السماء التي شكل القسم الاعلى من نهاية اللوحة وأضافت طريقة معالجة الغيوم وحركات الأستدارة والاقواس وأنصاف الأقواس ومن الربط الذي نلاحظه في استدارات العمائم والاكتاف وأذرع المحتفلين من الوحدة الشكلية للخطوط والتكوينات ومعالجاتها الادائية المنسجمة .

لقد أخرج الفنان لوحته من الاطار الواقعي الى الواقعي التعبيري إمعاناً منه في تعميق الانطباع الموحي للمشاهد بجمال الطبيعة وسعادة الناس وعمقت الشعور بأصالة اللوحة، العمارة الدينية المتميزة وخاصة قبتها المخروطية التي احتلت أعلى التل الواقع على الجهة اليسرى من المنظر ، ليوازن الفنان العمارة الدينية بشجرة داكنة ، اكتفى برسمها دون تفاصيل مكتفياً بكتلة

لونية ، وجاء التوازن نسبياً ولمصلحة التوزيع الكتلي ، إلا أن الحلقة الكبيرة للمحتفلين وإحتلالهم لأكبر وأهم مساحة في اللوحة ساعد في تخفيف المشكلة الفنية المتعلقة بالتوازن واصبحت حلقة المحتفلين واحتلالهم لأكبر وأهم مساحة في اللوحة ساعد في تخفيف المشكلة الفنية المتعلقة بالتوازن واصبحت حلقة المحتفلين وإتجاههم من اليسار الى اليمين (مركز سيادة) فيها، ويتصف المنظر بجو عراقي و ألوان نابعة من تربة الوطن وأن الضربات التي نفذت بها اللوحة تجمع بين تسجيل الواقع المرئي والاحساس الداخلي الصادق الذي دفع الفنان الى رسمها وللفنان الريادة في تسجيل هذا الجانب من عادات وتقاليد هؤلاء الناس والذي لم يسبقه اليه فنان آخر من جهة الاهتمام بهذه الموضوعات وحجم اللوحات التي نفذها والتي شكلت تراثاً غنياً مرموقاً في مسيرة الفن العراقي المعاصر .

وقد عالج الفنان هذا المنظر بحيث يحتوي على ثلاث مستويات للنظر فمركز سيادتها التي شخصها المؤلف وهي حلقة (الراقصين) هي تحت مستوى النظر إلا انه منح الاشخاص قامة ممشوقة توحي بالطول فحل بذلك إشكالية التكوين العمودي التي تضغط فتبدو الرتابة بحركتها.

أما خلو المنظر من الخضرة ، واختصاره على الالوان الترابية والاوكرو القهوائية فجاء من باب التأكيد على إنسجام لوني حار ودافيء مع الملابس الشعبية للمحتفلين ، فربطتهم في اطار لوني عام موحد ، فيه جانب نفسي وسيكولوجي من خلال تماهي الأشخاص وامتزاجهم مع الطبيعة التي يعيشون في أحضانها فجمع الفنان بهذا بين الشخصي والعام دمجاً جميلاً وعاطفياً وقربها ظاهراً وباطناً ، شكلاً ومحتوى من واقع البيئة الكردستانية فكان أميناً في تشخيصه للواقع ومن التعبير عنه ببصره وبصيرته وتوحي لنا القبة المدببة المتجهة صوب السماء بشعور ديني بالتوجه الى الباري عزوجل والانطلاق من الأرض التي تمور بالافراح والأتراح وصخب الحياة وصراعاتها التي لاتنتهي نحو السمو والنبل الروحي وقد يذكرنا هذا بالعمارة الغوطية في اوربا كذلك ومن مجموعة المناظر التي رسمها الفنان عن المنطقة اليزيدية في كردستان العراق ، نستنتج وكأنها رسم منظراً واحداً ولكن من زوايا مختلفة مؤكداً فيها بأحساس جميل السمات البيئية والتعامل الحي مع الطبيعة .

منظر الشيخ عادي . عطا صبري . شكل رقم (٦)

على مساحة مستطيل أفقي رسم الفنان منظراً يجسد فيه إنطباعه عن القرى اليزيدية في الشمال وهي من مجموعة دراسات انفرد بها الفنان في مطلع الاربعينات من القرن الماضي . لقد جعل مركز الاهتمام الذي يجلب نظر المشاهد بشدة المرقد الديني وذلك من خلال الشكل المدبب المتجه بقوة الى السماء أولاً واللون الناصع البياض ذو التركيز الشديد لقيمته الضوئية وكأنه يشع نوره وبياضه من الداخل ثانياً ، ووضع كل هذا في وسط مدخل اللوحة تماماً مانحا اياه أهم مساحة حساسة فيها وأصبح بهذا (مركز السيادة) وعالج كل ماعداه (أي المرقد الديني) بألوان باردة ودافئة متقاربة مما ساعد على عدم جلب النظر واخرج الخلفية بذلك من دائرة المنافسة للمرقد الديني وحقق بذلك الانطباع النفسي الملائم والتوازن السايكولوجي لأيلاء الاهتمام وتوزيعه في تكوينه الفني حسب مكانة ومقام مكوناته لقد قلل الفنان في لوحته من الضربات الديناميكية والحادة والمتشنّجة التي تمنح اللوحة طابعاً تعبيرياً وتخرجها من المفهوم الواقعي وقد اتبع هذا الاسلوب والتقنية في مجموعة دراسات عن المنطقة اليزيدية ، إلا انه احتفظ بهذه المعالجة وفي الحدود الممكنة ، وبذلك ربط بين اسلوبه المتميز وهو الواقعي التعبيري واحياناً الانطباعي و بين مجموعة لوحاته خاصة عن المنطقة اليزيدية التي اهتم بها ونشعر من خلال مجموعة دراساته الفنية بأعجابه بها وحبه لها وبذلك أغنى الفنان جانباً جديداً في الفن العراقي المعاصر وأضاف الى تراث وطننا العراقي مكونات فنية جمالية وحديثة لم يسبق لفنان عراقي أخر أن عالجها بهذا الشكل لقد اعطى الفنان الجبل هيبة عظيمة ، وكأنه فتح ذراعيه بحنو ورأفة للبيوت والمرقد المقدس والبشر الساكنين فيها وكذلك الاشجار واستعماله للمنظور الخطي ومستويات النظر الثلاث في لوحته ، منح حيوية وحركة لمكوناته الطبيعية والمصنعة وتقودنا ذراعي الجبل المحيطين بمحتوياته الى (نافذة) ، عبارة عن الشق الجبلي في أقصى القسم الاعلى ، المفتوحة والملتصقة بحافة الأطار العلوي والتي نرى من خلالها السماء ، وجاء المنظور اللوني مساعداً لابراز المسافات وخلق البعد الثالث في اللوحة وان استعماله النظام التناقضي في القيم الضوئية في حركة المستطيلات الثلاث الافقية التي تشكل القسم الاول السفلي من اللوحة ما ساعد على

إبعادها وتحقيق الغاية النفسية والفنية في إداء دورها غير المنافس لأهم قسم منها وهو الثلث الأول من مقدمة اللوحة .

ومما يجلب النظر خلو المنظر من الاشخاص بعكس اكثر لوحاته السابقة من مجموعته عن اليزيديين حيث حلقة الراقصين المليئة بالحياة والحيوية أو المارة والسابلة في حالة المشي والحركة .

ونلاحظ الايقاع الثلاثي المريح للقبب البيضاء المدببة المتجهة صوب السماء ، وان هذا الترديد لهو تأكيد على الروح الدينية والاتجاه نحو الاعلى ومما يزيد من قوة الربط والوحدة في التكوين ، الحائط الابيض الذي يشكل حزاً أفقياً لجميع الأيقاعات المعمارية ويحتل عرضياً من اول اللوحة الى نهايتها دون انقطاع ويشكل امتداداً مريحاً مع المستطيل الأول المساحة الضوئية التي يرتفع عليها المزار المقدس والمستطيل الغامق الذي يشكل الحافة السفلية للوحة وتساعد درجة الظل الغامق الذي أستعمله الفنان كمدخل للوحة على تحقيق البعد الثالث وإبعاد حتى الاجزاء القريبة من مكونات اللوحة .

إن دفئ وبعض البرودة التي إستعملها الفنان في تلوين الاشجار ، حقق بعض الاجواء والايقاعات المتناقضة دون التوصل الى تناقض شديد ، فأحيا بذلك التنغيم الذي قد يكون من شدة إنسجامه ، مملا في بعض الاحيان .

من مجموعته عن اليزيديين . عطا صبري . شكل رقم (٧)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان طبيعة خالصة تخلو من الأشجار وطبيعة مصنعة تتمثل في المزار الديني الذي شيد على تل ، مما زاده هيبة وهيمنة على المتعبدين وزادته القبة المدببة المتجهة صوب السماء التي ازدانت بمجاميع الغيوم روحانية اكثر وبعداً عن مادية الارض وبذلك جعلها (مركز السيادة) وساعد المنظور الذي استخدمه حيث جعله فوق مستوى النظر اكثر توفيقاً واكثر ورصانة في المحتوى وجاء الايقاع اللوني الحار المتمثل في قاعدة البناء نقطة جذب ثانوية ولفائدة البناء الديني وترى تكرار نفس اللون الحار على شكل ضربة فرشاة سريعة بين مجموع المحتفلين ، وساعد هذا التنغيم الجزئي الحار على بث حيوية اكثر في مجموع الالوان المحيطة التي تتراوح بين القهوائيات والأوكرات . لقد استعمل الفناان المفهوم الواقعي التعبيري بشكل يلفت النظر بشدة ، فقوة ضربات الفرشاة وإتجاهاتها التي تلائم تكويناتها الرمادية وخصائص بنائها والأكتفاء الى درجة كبيرة بكتل الألوان المركزة وتنغيماتها الحارة والدافئة ، كثف من الايحاءات التعبيرية التي أرادها الفنان . لقد دفع الفنان بمجموعة الناس الذين شكلوا حلقة احتفالية وهم يدبكون بفرح ومرح جميل ، قليلاً من الحاشية السفلية للاطار واستفاد منهم في خلق توازن ملحوظ لولاه لكان يشوب شعور المتلقي بعض القلق في طغيان تكوينات الجانب الأيسر من اللوحة ، نظراً لضخامة البناء الديني وهيمنته .

ان المنظور اللوني ومحاولته في إذابة خط الافق مع نهاية السماء الملبدة بالغيوم التي خلقت حركة وحياة اكثر في اللوحة ، جاء لمنفعة المكونات الأساسية فيها وهي المعبد الديني ومجموعة الراقصين وبالرغم من أن الظلال التي وزعت بشكل يجلب النظر وقد تركزت على الجانب الأيسر من اللوحة بدءاً بالحاشية السفلية وممتداً الى المعبد ، قد خلق ايحاءاً واضحاً بالثقل الهائل للجانب الأيسر من اللوحة ولم تحقق توازنه للمناطق المضيئة والمشمسة من الوسط والجانب الأيمن

، الا أن الأنطباع المأخوذ منها مريح وجميل حقاً وكما ذكرنا كانت حلقة (الدابكين) وألوان ملابسهم المزركشة الزاهية معالجة ماهرة من قبل الفنان ومن الجميل ان نذكر أن الايقاعات اللونية الحارة جداً والمتمثلة باللون الأحمر التي تتكرر في مواقع شتى من اللوحة، أحيتها وأعطت أهمية خاصة للألوان الدافئة التي توزعت عليها وخلقت إثارة مريحة وأبعدتها عن الملل ، ونرى الفنان قد أقترب بطريقته الخاصة من الطبيعة وعبر عنها باسلوب يتميز به من بين الفنانين العراقيين وقد شخصه المؤلف بالأسلوب (الواقعي — التعبيري) ونقصد بكلمة التعبيري هنا ما يحمل معنى مزدوجاً — تعبير لوني وتعبير حركي ، والملاحظ بوضوح إن جانب التعبير الحركي أكثر نسبياً من التعبير اللوني ولو قارنا قوة التعبير اللوني على سبيل المثال لدى الفنان الفرنسي التعبيري (گوگان) ، نلاحظ بان ألوان الاخير اكثر تركيزاً وكثافةً وقوةً، إلا أن الفنان الفرنسي التعبيري فان كوخ ، تعبيره في حركة الفرشاة إضافة الى تحميله اللون القوة والتعبير المركز قد خلق جواً اكثر تناسباً مع المفهوم التعبيري حسب رأي المؤلف ، وفناننا عطا صبري يقترب من خلال حركات فرشاته المليئة بالحيوية والديناميكية الى فان كوخ، إلا انه جسم جواً عراقياً من كردستان وكان منتمياً وصادقاً ومخلصاً في تجسيد مشاعره النبيلة تجاه ما أبدعه وخاصة مجموعة دراساته عن اليزيدية وكما ذكر المؤلف سابقاً ، كان رائداً في حقله ولم يسبقه فنان آخر بهذا الزخم المهم .

وزاوية اختياره هي زاوية عليا ويظهر هذا جلياً في حلقة الراقصين ، إلا ان إرتفاع التل وفوقه المعبد الديني ، أغنى نقاط النظر ونوع من المنظور الواحد ، مما زاد من جمال اللوحة .

ومن المهم أن نلاحظ بأن مجموعة أعماله عن المنطقة اليزيدية جاءت كسلسلة موحدة ومترابطة

وتأكيدية على الجو الخاص للمنطقة ، سواء من حيث الموضوع الموحد أو الألوان المتشابهة وحتى

الاسلوب والتقنية المستعملة فيها .

قرية بعشيقة . عطا صبري . شكل رقم (٨)

نتيجة التأمل في شكل رقم (٥) وشكل رقم (٧) نستطيع الحكم بأن الفنان استفاد من نفس المنظر والطبيعة المكونة من خالصة ومصنعة ، متجسمة في المعمار الديني نفسه ومن التكوين الجغرافي لنفس بقعة الارض التي استعملها في هذه المجموعة الجميلة من إنطباعاته عن اليزيديين . لقد كانت اللوحة رقم (٥) عبارة عن دبكة ذات حلقة كبيرة من المحتفلين تتوسط القسم الوسطي في مقدمة اللوحة واللوحة رقم (٧) حلقة أصغر من (الدابكين) ومعالجتها اكثر تعبيرية واقل واقعية من سابقتها . وفي هذه المعالجة الجديدة أي اللوحة رقم (٨) . . . قد خلت الساحة الامامية من الدبكة الحماسية والأشخاص المحتفلين بملابسهم الزاهية المزركشة ولانرى سوى إثنان من المارة جلبت المرأة التي تمشي بملابسها الحمراء النظر الى الطريق الملتوية والتي تحدد النهاية السفلية للتل الذي يعلو عليه نفس المعبد الديني بقبته المدببة المتجهة صوب السماء ، الا انه (أي المعبد) أقل تواضعاً وهيمنة على ما يحيط به ، نظراً لأستخدامه منظوراً اقل علواً من سابقه وبقت معالجة السماء المزخرفة بنفس الغيوم كما كانت ، مع تغيير طفيف ، إلا ان النهر الذي حدد خط الأفق بدأ الآن اكثر وضوحاً مما قلل من درجة ذوبان الأفق بنهايات السماء وبالتالي كان الايحاء بالبعد الثالث اقل ، مما دفع العمق فيها قليلاً الى الأمام وهو ما قلل كذلك من المنظور اللوني حاول الفنان من خلال الشجرة التي رسمها في الجهة اليمنى مكتفياً ببقية من اللون البارد إيجاد توازن اكثر مع الجهة اليسرى التي يترسخ فيها المزار الديني والتل الذي شيد عليه وكانت هذه مشكلة التوازن التي لاحظناها في المجموعة من اللوحات التي رسمها في الموضوع والموقع نفسه . يوحى المنظر ببعض الوحشة والهدوء الروحي وحتى الحدة وقوة وديناميكية ضربات الفرشاة ، لقد قلت تعبيريتها وحرارتها السابقة . وجاء عدم الأهتمام بالمنظور اللوني والبعد الثالث على حساب التسطيح واقتراب القسم الوسطي من مقدمة اللوحة وبذلك نستطيع القول بان المنظور اللوني هنا موح بالمنظور المعاكس لونياً (RE-PERSPEECTIVE) ونلاحظ بأن الشكل رقم (٨) كأنه حلقة منسجمة متشابهة مع مجموعة لوحاته عن المنطقة اليزيدية، أو مكملة وربما مكررة مع اختلاف ضئيل وسواءً الاجواء المشتركة والالوان المستعملة والتقنية المتشابهة او دبكة كبيرة مليئة بالحركة

والديناميكية ، او دبكة صغيرة او عدد قليل من المارة والسابلة او منظر يخلو من البشر ، او معبد اكثر علواً على تل او نفس المعبد في مكان اوطأ وتل اقل ارتفاعاً ، يبقى عطا صبري من خلال اعماله محباً ذو سيكولوجية خاصة في التعبير عن موضوعاته تلك خصوصاً في مجموعة لوحاته عن اليزيدين ، وقد انفرد من بين الفنانين العراقيين بأهتمامه الخاص والواضح بجماليات الطبيعة التي يعيش فيها هؤلاء وساهم من خلال اعماله هذه على تسليط ضؤ ما على سعة هذه المناطق وشفافية اجواءها وطبيعة ساكنيها واحوالهم واعيادهم والتي تشكل جزءً من جمال طبيعة مناطق كردستان العراق الغني وما تمتاز به قومياته المختلفة من تنوع ورسوخ وتعدد .

وفي هذا كان الفنان معبراً بصدق عن شدة انتماءه للمناخات العراقية وجماليات البيئة والمكان .

وقد يذكرنا هذا بما قدمه الفنانين الروس الذين سبقوا ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ والذين كرسوا جل اعمالهم الفنية لرسم الطبيعة الروسية ، وبمناطقها المختلفة والشاسعة ليجسدوها بحب عميق واخلاص في لوحاتهم الخالدة ، وهم (**پريد ڤيڤنيكى**) ، منهم (**ليڤيتان وشيشكين وسيروڤ**) وغيرهم وقد جئنا على ذكر اسمائهم وتقديم نماذج من اعمالهم في حقل خاص عن تأريخ المناظر الطبيعية في العالم والذي يشكل جزءاً من هذا الكتاب:

ويبقى في هذا المنظر كأكثرية سابقاته (مركز السيادة) متمثلاً في البناء الديني (المرقد) بقبته المدببة ، الا انه (أي مركز السيادة) هنا اكثر تواضعاً وانسجاماً مع مايحيط به ، وأقل جذباً للنظر نتيجة خضوع المناخ اللوني و يتمثل بالقهوائيات والاوكرات كذلك . ويأتي قطع الشجرة بهذا الشكل الحاد ، وقد ذكرنا فائدتها في معادلة التوازن مع الجانب الأيسر من المنظر ، شبيهة بلقطة فوتوغرافية وكأن الإطار الذي حددته العدسة ، لم يسع لأكمال الجانب الايمن من الشجرة نفسها فجعلتها مقطوعة نصفياً ، ولم تأت هذه المعالجة لمصلحة الحس الجمالي للمنظر ، حسب اعتقادي وفي حالة تدقيق النظر الى اللوحة نرى بأن المرأة التي تشكل مركز اللوحة : متمثلة ببقعة سوداء في حالة المشي وبأنحناء قليل الى الأمام وكأنها تنوي الصعود على التل متوجهة الى المزار الديني ، وتتكرر نفس الحركة لأمرأة أخرى بالملابس الحمراء أقرب بكثير من الاولى ، إلا ان معالجة الثانية بألوان قريبة من الخلفية ، جعلها لا تجلب النظر بالدرجة التي ذكرناها في الحالة الاولى ، فأصبحت معالجة المرأة البعيدة وكأنها أقرب الى المشاهد ، والمرأة القريبة وكأنها أبعد من المشاهد ، وهذا شأن المنظور اللوني في حالة إستخدامه دون حساب التركيز والكثافة والتنغيمات والقيم اللونية ويعتقد المؤلف بأن الفنان عطا صبري كان يتقصد هذه المعالجة لكي يجعل مركز اللوحة إمرأة متجهة في وسط اللوحة تماماً ووجهتها الصعود الى التل وإداء

المراسيم الدينية في المعبد الديني الذي يزين أعلى التل ويهيمن على المنطقة بوقار وهيبة مجسداً احدى السمات الخاصة بمنطقة اليزيديين والتي ابدع الفنان في تصويرها بعشق وحب وعاطفة صادقة .

فائق حسن[٢]

منظر من الشمال . فائق حسن . شكل رقم (٩)

من زاوية عالية ، ينفتح أمام النظر ، مشهد مهيب من طبيعة جبلية خالصة ، تتخللها أجزاء صغيرة من طبيعة مصنعة تمثل بعض البيوت السياحية فمقارنة سريعة بين كتل الجبال الشاهقة التي تطرزها الأشجار والخضرة الكثيفة (وهذه سمة تمتاز بها منطقة بهدينان وخاصة مصايف سرسنگ) ونعتقد بأن المنظر الذي نحن بصدده يمثل مصيف سرسنگ ، لأن الفنان لم يسجل على اللوحة عنوانه الا أن الباحث يجزم بانه يمثل المصيف الذي شخصه .

ان تخصيص جميع مساحة اللوحة (عدى الشريط الضيق الممتد في النهاية العليا والذي يمثل السماء الزرقاء الصافية وقد طرزتها كتل بيضاء من الغيوم ذات التكويرات والمنحنيات المريحة والتي شكلت إيقاعاً متجانساً مع مجموعة الأشجار المكورة وهي التي تزخرف مقدمة ووسط اللوحة) . . . نقول بأن إيلاء كل هذه الأهمية الكبرى للطبيعة الخالصة في المنظر ، أعطى المشاهد الاحساس التام بجمال وهيبة المنطقة الجبلية وبهذا أصاب الفنان المبدع كبد الحقيقة وأثبت أنحيازه وهذا الانحياز الجمالي العميق الذي اثبتناه في العديد من الابدعات الفنية المتميزة لعدد من الفنانين الذين اتخذنا لوحاتهم عن طبيعة كردستان العراق كعينات لهذا البحث ، ليؤكد انتماءً عراقياً صادقاً لهذه الموضوعات ولواقعها الحي الملموس وحبه العميق للطبيعة التي جسمها في لوحته ساعد استعمال الضوء بهذه الدرجة القوية وزاوية سقوطه على مكونات اللوحة، على التجسيم والاحساس الواضح بالكتل والاجزاء من ناحية ، ومن ناحية أخرى على إظهار الاشجار والغابات والسفوح الجبلية ذات الدرجات الغنية بخضارات متباينة قليلاً ومنتمية بعضها الى بعض بغنى وقوة كذلك، وساعد هذا كثيراً على وحدة الانطباع الجمالي الذي يشع من النظرة الاولى للوحة المذكورة .

---

(٢) لم يحصل المؤلف سوى على هذا المنظر للفنان الذي يدخل في الكتاب.

وبالرغم من ان اللوحة تذكرك بلقطة فوتوغرافية ، الا انها تمتلك في الوقت نفسه كل هذه الجوانب الجمالية التي سردناها وهنا لايفوتنا ابداً القدرة الهائلة للفنان في الحقل الأكاديمي واحساسه العميق بالطبيعة المرئية وتجسيمها وتقديمها كفن راق وخالص بعدما يحررها قيودها من الواقعية المباشرة من خلال مرشح ذائقته وبصره وبصيرته الرائعين .

ساعد اختيار موقع وزاوية رسم هذه الطبيعة الجبلية على تحقيق ثلاث مستويات للنظر وهي تبدو واضحة من مقدمة اللوحة (تحت مستوى النظر) ووسطها (مستوى النظر) والقمم العالية (فوق مستوى النظر) ، والحقيقة كان هذا من أسباب نجاح اللوحة وبذلك أثبت الفنان بأمانة معالم الطبيعة الجغرافية المتحركة والمليئة بالديناميكية من خلال حركات الارض والوديان والجبال وغيرها من المكونات التي تلهم الفنان في تحقيق لوحاته النابضة بالحياة ، وكان استلهام واستفادة الفنان ذكياً في هذا المجال .

ويلاحظ خلو المنظر من البشر ، ولو أضاف الفنان بعض الاشخاص وخاصة بملابسهم الكردية المزركشة ، لبان طغيان الالوان الباردة (وهي المسيطرة على كافة أرجاء اللوحة ، بشكل اكثر برودة ، خاصة اذا كان اللون الاحمر من ضمن ألوان هذه الملابس والنساء الكرديات يعشقن هذا اللون إضافة الى الألوان الديكورية الاخرى) هذا اولاً ، وثانياً لظهرت هيبة الجبال (وهي مهيبة في واقعها وفي لوحة الفنان كذلك) ، اكثر هيبة ، نظراً لصغر الأجسام مقارنة مع الجبال .

يمكن ادراج اللوحة في اطار الاسلوب الواقعي ذات النبرة –التسجيلية – للواقع المرئي (دون التورط) في مفهوم الاسلوب الشكلي أي (الفورماليزم) .

وبالرغم مما ذكرناه عن اللوحة ، فأن موضوعها يبدو (عاماً اكثر مما هو خاص) فرسم الفنان للخيول العربية الأصيلة والأجواء الصحراوية (وهي تشكل غنى وجمالاً من نوع أخر) ويكتمل بهذا الأطار الجمالي لوطننا العراقي العزيز من ناحية تنوع جغرافيته ، اقول ان رسمه لهذه المناخات المتنوعة يشكل خصوصية متميزة لفائق حسن وهذا التحليل ليس انتقاصاً من الفنان بل هو امتداد أبداعي ويشكل بالتالي تعبيراً عن حبه وانتماءه الشديدين للوطن العراقي من جنوبه ووسطه إلى شماله .

ان وجود الضوء الساطع المنتشر على مقدمة اللوحة (الثلث الأول بدءاً من الحافة السفلية والظلال القليلة الآتية من الأشجار) ، ومقارنة هذه الظلال مع الظلال القوية جداً في الوسط والجبل الممتد كنهاية اللوحة من اقصى اليمين الى اقصى الشمال ، بظلاله القاتمة كذلك ،عرقل الى درجة واضحة تحقيق المنظور اللوني والبعد الثالث وخلق شعوراً بدرجة ما بأرتداد الاجزاء البعيدة الى المقدمة وقد عالج الفنان بحكمة هذه المشكلة الفنية الا ان أمانته للواقع المرئي جعلته غير مغال في هذه المعالجة .

وينتمي المنظر الى جو كردستان العراق ويعتبر إضافة رائعة وابداعية في التعبير عن جزء من الوطن العراقي
. وتجسيد السمات البيئية المتميزة للمنطقة .

فرج عبو

دهوك . فرج عبو . ١٩٤٩. شكل رقم (١٠)

على سطح مستطيل افقي رسم الفنان فرج عبو منظرا لمدينة دهوك والمنظر يمثل بيئة مصنعة ماعدى جزء ضئيل منه متمثلاً بالأشجار ، حيث نلاحظ إيقاعاً متكرراً منها في اشجار السرو والصنوبر والتي تكثر وتجمل مناطق كردستان العراق ضمن أشجار البلوط والسنديان وعشرات مختلفة ومتنوعة من الاشجار والخضارات حيث المناخ يساعد على نموها وخلق مناطق ومساحات خضراء رائعة.

رسم الفنان المنظر من زاوية وسطية عليا وكأنه يطل على المدينة من مرتفع او تل عال، فأيقاعات البيوت وظهورسطوحها خلق شعوراً بتكعيبية المنظر وعالج الضوء من منطلق إنارة قوية واضحة مما جعل مناطق الضوء والظل وظلال البيوت على الارض ذات درجات متباينة ومتناقضة سواء من منطلق القيم اللونية أو القيم الضوئية وخاصة البنايات التي تحتل القسم الوسطي العلوي من المنظر . ويظهر سغف الفنان بمعالجات تميل الى التسطيح كأجزاء وليس كمساحة كلية وجعل مناطق الظل اكثر برودة والضوء اكثر حرارةً ونلاحظ الكثير من التنغيمات المتنوعة في الالوان حيث عمل الفنان على إغناء أجزائها إلا إنه كما ذكرنا بالغ ، و (عن قصد فني) في التنويعات اللونية لتحقيق التناقض في اللون والضوء ، ونرى في النهاية العليا للمنظر مجموعة البيوت وقد دفعها الفنان بعيداً من خلال إستعماله للمنظور اللوني وتحقيقه للبعد الثالث فعاملها بشكل أقل تركيزاً للون والقيم الضوئية وحتى انه ألغى الشبابيك والأبواب التي نلاحظها كضربات عمودية غامقة متشابهة تقريباً وهي إيحائية اكثر مما هي تشخيصية ولو من خلال التنويع بشكل عام ، فكان الفنان وقد أخذته نشوة الضربات العمودية

السريعة والقصيرة الموحية بالشبابيك والأبواب ، أستمر في توزيعها وتعميمها على المنظر برمته ، عدى القسم البعيد منه وتستمر الايقاعات المتكونة من الجدران والسطوح المضيئة والمظلة والظلال الممتدة، موحية كما ذكرنا بجو (تكعيبي) ، ولايخالف ما شرحناه سوى أعمدة الكهرباء والتلفونات في مقدمة اللوحة ، وعدد من الناس والاشجار المشوقة الممتدة الى السماء ، وفي الوقت الذي قللت هذه الايقاعات العمودية من حدة الامتداد الافقي للعمل الفني ووحدة التكوين ، إلا إنها قربتها اكثر الى البيئة والواقع الموضوعي والتسجيلي للمدينة ولا نرى هنا (مركز سيادة) في المنظر فالأهتمام موزع بشكل عام على مكوناته والتي توحي بأمتدادات أفقية وعمودية في كل الاتجاهات ، ولا تظهر عاطفة قوية في المنظر المرسوم أو حنين شديد اليه ، إلا انه لايخلو من رابطة إنسانية وإنتماء الى البيئة . غير أن اختيار المنظر كان بقصد تمثيل روح مدينة ومنطقة دهوك الجبلية الجميلة وبالرغم من أن بعض أجزاء المدينة المذكورة تمتلك روحية وايقاعاً شبيهاً بالمنظر المرسوم من قبل الفنان ، إلا انه تشابه جزئي ونحن نبحث عن الخصائص المركزية والصفات الجوهرية التي تميز منطقة وتمنحها خصوصية لا تتوفر في أماكن اخرى يمكن ادراج هذا العمل الفني الى الاسلوب الواقعي التعبيري ذو الاتجاه الهندسي الموحي بجو (تكعيبي) ولا يخفى بأن الفنان أستفاد بحكمة من فلسفة المدرسة التكعيبية ، من خلال إختياره للمنظور وجعل البيوت ومكونات اللوحة تحت مستوى النظر ، كما أن لتشديده على إلتقاء السطوح بشكل واضح وخطوط قوية ولقد بالغ في تأكيد الخطوط الخارجية(OUT-LINE)، إمعاناً منه في تجسيم الشكل وتحقيق المنظور بشكل أفضل وينتمي المنظر الى بيئة عراقية كردستانية خالصة .

منظر من الشمال (١) . فرج عبو . ١٩٦٦. شكل رقم (١١)

طبيعة خالصة رسمت على سطح مستطيل افقى قسمت الى مجموعة من المستطيلات والمثلثات المتوازية افقياً دون تنغيم وتدرج أو حساب المنظور اللوني ، فظهر أبعد جبل في النهاية العليا وكأنه اقرب شيء الى الحافة السفلية القريبة بل واكثر تركيزاً لونياً ولولا بعض الاشجار العمودية المشوقة التي تقطع المساحات الافقية والتي توحي بامتدادات من الجهتين لاحدود لها ، لكان المنظر خاضعاً كلياً إلى الايقاعات الافقية وجاء كتنويع جزئي ، إلا انه لم يؤثر في التوجه العام المسيطر افقياً .

وتظهر من التقنية التي نفذت بها اللوحة ، إنها رسمت بسكينة الزيت (PALETE-KNIFE) ، التي ساعدت الى حدما في خلق الانطباع الافقي وخطوطها المتوازية والمنحنية والمحدبة . وبيوت القرية الموحية بالبياض وقد بنيت كطبقات بعضها فوق بعض على سفح الجبل ، أصبحت (مركز سيادة) في المنظر وشكلت نقطة جذب للمشاهد نتيجة احتلالها تقريباً لمركز اللوحة مع انحناء قليل نحو جهة اليسار،أضافة الى معالجتها اى (القرية) من منطلق منحها درجة لونية فاتحة على خلفية عامة غامقة ومن منطلق تأكيدي آخرعلى التناقض وتحقيق مركز سيادة ، عولجت القرية بلون محايد مائل الى البرودة بينما الخلفية التي شكلت اطار عام لها جسمت من خلال ألوان دافئة مائلة الى الحرارة .

يطغى على هذا المنظر خصائص بيئة كردستانية واضحة الشخصية والمعالم وكان من اهداف الفنان اختزال الواقع المرئي وتجنب التفاصيل الدقيقة وتجريده في الحدود الممكنة ومن الممكن اعتبار هذا المنظر (شكل رقم (١١)) مثلاً على طبيعة المسيرة الفنية للفنان لقد شمل الاختزال حتى البشر ، فلا نرى مخلوقاً في كل هذه المنطقة الجميلة العامرة وبالرغم من جمال المنطقة وجمال تجريده واختزاله بالشكل الذي أراده الفنان ، إلا انه (أي المنظر) يوحي بنوع من الوحشة والوحدة ولولا القرية (البيئة المصنعة) لازداد شعور الوحشة والرهبة. أما الوقت فمن الصعب تحديده ،

والظاهر أن الفنان حمل الجو اللوني تعبيراً داخلياً بدلاً من تحديده (صباح أو ظهيرة أم اصيل .... الخ) وبدلاً من ان يشعر المتلقي بتوجيه الضؤ الى مكونات المنظر ، يشعر بان الضوء وهو (خافت وداخلي) ينبع منها ، وكانت هذه المعالجة والتي تظهر من خلال حصر بقعة الضؤ في وسط الجبل او وسط مساحة من الأرض ، فالضؤ تحيط به من جوانبه او محيطه مساحات داكنة نسبية أو كلية مما يمنح الانطباع الذي شخصناه او انبثاقه وسط المنطقة الداكنة او شبه الداكنة ، والمعالجة المذكورة ساعدت في تقوية الجو الفني .من الممكن ادراج الاسلوب الفني الذي نفذ به المنظر بالواقعي التعبيرى فهو لايستنسخ الطبيعة (وليس مهمة الفنان الاستنساخ) ، بل استلهم الفنان الواقع المرئي وعبر عنه من خلال تكثيف رموزه موصلاً اياه الى التعبير الذي اراده ، فكان واقعياً تعبيرياً وناجحاً في توصيل رسالته وتجسيم علاقته الروحية والسايكولوجية في العمل المذكور.

لقد ساعدت المساحات الثلاث الباردة أو المائلة للبرودة وهى الماء الذي يحتل قسماً من النصف الايسر القريب من الحافة السفلية والقرية والسماء التي تشكل النهاية العليا للمنظر بشكل افقي من بداية المنظر الى نهايته ، نقول لقد ساعدت في منح الالوان الدافئة والمائلة الى الحرارة تنويعاً وتنغيماً أغنى وقيمة اكثر ابتعاداً عن الملل الذي كان من الممكن أن يصيب المشاهد ، وفي حالة حجبها (أي المساحات الثلاث المذكورة) ، تتبين صحة هذا التشخيص بشكل واضح وجلي.

منظر من الشمال (٢) . فرج عبو . ١٩٨٦ . شكل رقم (١٢)

من زاوية عالية ومكان مرتفع اختار الفنان وبتصميم مستطيل افقي منظراً من كردستان العراق ، يمثل طبيعة خالصة تتكون عناصرها من جبال وتلال وهضاب تنساب بينها مياه شفافة استمدت لونها الجميل من السماء التي تشوبها غيوم خفيفة وانعكاساتها من الخضرة التي تطرز حواشيها والاشجار الباسقة والممشوقة التي ترتفع عالياً الى السماء وتكون في الوقت نفسه ايقاعاً موسيقياً مريحاً .

تكتظ الزاوية اليمنى من المنظر بصخور كأنها شرائح عمودية متوازية ومتموجة وشجرة كثيرة الفروع ، رسم الفنان اوراقها وكأنه أحصاها ورقة ورقة والحقيقة نظراً للثقل الهائل والمساحة الكبيرة التي احتلتها الصخور والشجرة المذكورة ، أصبح التكوين الانشائي للوحة أشبه ما يكون بلقطة التقطتها عدسة الكاميرا . وكان لابد من ادخال القسم الثقيل المذكور داخل اطارها، وبالرغم من محاولة الفنان في اعادة التوازن الى الجهة المقابلة (الجهة اليسرى) ببعض الصخور المشابهة للجهة اليمنى حيث ترتفع وراءها اشجار باسقة ممشوقة القوام ، إلا ان التوازن كان متعذراً وصعب التحقيق ، وان التكوين الايمن المذكور اصبح نتيجة التحليل الذي ذكرناه (مركز سيادة) في اللوحة. واللوحة تنتمي الى اسلوب يمكن تشخيصه بالواقعية المحورة الموحية بالتعكيبية ومن الجلي والواضح تأثيرات المدرسة المذكورة فيها ، فالتحوير الذي استهدفه الفنان قربه الى شاطئ التعكيبية وأظهر مكان الصخور وخاصة الصخور التي تشكل الجانب الايسر من المنظر . لقد شكلت الطرق الملتوية التي أقتطعت من الجبال وقد رسمها الفنان مبالغاً في خطوطها وانحناءاتها وبناءها المرصوص ، بحيث اصبحت كأحزمة تحيط بدن الجبال ، إلا انها أي

(الطرق) كونت حركة إنسجامية مع المياه التي تنساب بايقاع مشابه بين التلال والضفاف ، فمنح المتلقي شعوراً جميلاً بالحركة والحياة .

وكالشكل رقم (١١) يخلو هذا المنظر كذلك من البشر أو أي مخلوق آخر وقد استعمل الفنان لتحقيق البعد الثالث نوعان من المنظور وهما المنظور اللوني والمنظور الخطي . فأولهما مبين من خلال تخفيفه للالوان البعيدة وخاصة الجبال التي تشكل النهاية العليا للمنظر والمتاخمة مع السماء والغيوم التي تملوها ، إلا ان بعض درجات اللون الدافئ الذي استعمله خاصة أعالي بعض جبال الجهة اليسرى ، قربها قليلاً من المشاهد ، نظراً لخاصية اللون الحار والدافئ واستعمالاته في المنظور اللوني وفعل شيئاً يبدو حسناً عندما تعامل مع نفس المكونات البيئية في مدخل اللوحة والحافة السفلية لها ، بتفصيل دقيق ودرجات من اللون المركز ، وبذلك حقق المنظور اللوني بالشكل المطلوب ، ويظهر المنظور الخطي من خلال تحديد التواءات الطرق التي تحزم الجبل وكذلك الخطوط الخارجية لتحقيق أشكال الصخور والجبال وخاصة في مقدمة اللوحة .

على عكس الشكل رقم (١٠) أي منظر مدينة دهوك ، عامل الفنان في هذا المنظر (شكل رقم ١٢) الظلال وكأنها استمرارية لدفيء الألوان المشمسة او السطوح المضيئة ولم يعالجها من خلال الالوان الباردة أو شبه الباردة ، وكان له شأن آخر من المعالجة اللونية في مناطق الظل في (شكل رقم ١٠) حيث منحها برودة زائدة ومبالغ فيها ، لتحقيق التناقض الكبير وشد المشاهد الى التجسيم اكثر ، وتزداد مسألة معالجة (الظلال الدافئة) وضوحاً في القسم الايمن من مدخل اللوحة . وتبقى اللوحة ممتلكةً لجانب تسجيلي من بيئة كردستان العراق للمناطق التي تلي سفوح ونهايات الجبال وتبدأ التلال والهضاب تشكل حركة المياه الجارية والانهار إلتوءات وانحناءات توحي بايقاعات مريحة ومكونة بعض البحيرات الصغيرة والكبيرة ، يحلو للناظر الاستمتاع بها أو بالانعكاسات المختلفة الالوان على سطوح شبيهة بالمرايا الملونة ويعطينا المنظر استجابة جمالية وتنويعاً لأطاره العام المنتمي الى بيئة عراقية متمثلاً في منطقة من مناطق كردستان العراق .

خالد الجادر

منظر من الشمال (١) . خالد الجادر . شكل رقم (١٣)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان منظراً من كردستان العراق يسمى (طريق القلعة) أو (منظر من الشمال) يمكن بتحليل مكوناته من سماء وجبال وبيوت واشجار وتلال تقسيمه الى قسمين متساويين أفقياً بحيث يكون النصف الأسفل مثلثين والنصف الاعلى مستطيلين طويلين ، وفي هذا التكوين المحكم رسم الفنان من الزاوية اليسرى الى اليمين وللأعلى الضلع المشترك للمثلثين المتجاورين والضلع عبارة عن مجموعة من بيوت قرية تمتد أسفل الجبل ويشكل هذا الامتداد توافقاً افقياً مع حركة الجبل الممتد افقياً كذلك ، ويتراءى للمتلقي بان الارض والتلال والجبال تمتد افقياً وبايقاعات ديناميكية وحركية مليئة بالحياة والجمال .

وتشكل السماء المساحة الأكثر هدوءاً وتنغيماً من بين مكونات المنظر بلونها الهادئ وملمسها الناعم ، وبذلك يكون التنويع لفائدة اللوحة ، ذلك اذا أجريت مقارنة بينهما (أي السماء ومكوناتها) تظهر قيمة متميزة ولكن و (هذا هو الأهم) من خلال وحدة الاسلوب والتكوين وخصائص اسلوب الفنان المتميز فلوحات خالد الجادر واسلوبه الذي ينفرد به بين مجموع الفنانين العراقيين متميز وخاص به ، فالألوان وقوة وديناميكية حركات وضربات الفرشاة هي لـ (خالد الجادر) ، صادقة ومليئة بالحب والحياة وماذكرناه يظهر بشكل واضح في القسم الاسفل من اللوحة المذكورة ومن خلال المقارنة بين هيبة الجبل وضخامته والبيوت والاشجار وصغر حجم الانسان بالنسبة الى الطبيعة ، يظهر لنا بشكل جلي ان الانسان جزء صغير من الطبيعة الأم وأضفى بذلك الفنان مسحة وجدانية وعاطفية للمنظر وبين تجاوبه واعجابه بالطبيعة الجبلية الجميلة .

لم يهتم الفنان بالمنظور الخطي ذي النقطة الواحدة بل كان همه تطبيق منظور ذي مستويات متراكبة من خلال رسم البيوت ، نسبة الى قربها وبعدها عن الحافة السفلية للمنظر ومن الاهمية بمكان أن نشخص (مركز السيادة) وهو الجبل وهو من خلال قيمته الضوئية وضخامة حجمه كان من العناصر الرابطة بقوة لوحدة مكونات اللوحة وفي الوقت نفسه كان للاسباب المذكورة ، أي الجبل قد حد من تنامي العمق وارجاع مؤخرة اللوحة الى مقدمتها .

وتنتمي اللوحة الى الاسلوب (الواقعي التعبيري) وتحميل المكونات معان اعمق من واقعها المرئي وهذا ما رفع من مكانتها وجعلها ليست منظراً خاصاً ، بل أكسبها (الصفة الشمولية) و(الطابع العام) لطبيعة جبلية من كردستان العراق ويلاحظ ان الفنان قد حذف ما هو زائد وغير ضروري وكثف من العناصر التي تؤكد خصائص البيئة الكردية وبحث الفنان خلال قسم من المكونات وخلفياتها عن قانون التناقض بهدف زيادة التأثير على المشاهد وحتى اذا كان بلوغ الهدف المذكور ليس حرفياً ، الا انه خرج من بواطن نفسه ورغبته الداخلية وكنموذج نرى بأن مجموعة الاشجار التي تكون الزاوية اليسرى من مقدمة اللوحة ، عالجها بقيم لونية فاتحة وجعل لها خلفية غامقه فأكسبها تجسيداً ساعد في تحقيق تقريبه الى الحافة السفلية ، وهذا ما فعله بالنسبة الى مجموعة من البيوت التى عالجها على نقيض الحالة الاولى التي ذكرناها أي بمعالجة عكسية لبلوغ الهدف نفسه في تحقيق التناقض ، وزيادة في الايضاح نقول ، عالج البيوت بشكل غامق على خلفية فاتحة ، وشملت المعالجات المذكورة اكثر مناطق المنظر ، فجعلها مشوقة وملفتة للنظر ، نظراً لأنتقال العين من جزء الى جزء آخر يختلف ويحقق إثارة جمالية واضحة ومن الأهمية بمكان أن نقول لقد أتم الفنان معالجاته المختلفة وتحقيقه المنظر ، بشكل موحد واسلوب متميز به شخصياً . وعبر بابداع عن جزء من سمات طبيعة كردستان العراق .

منظر من الشمال (٢) . خالد الجادر . شكل رقم (١٤)

تل هائل الارتفاع وكأنه خرج من النهر الذي يحيطه إحاطة السوار بالمعصم أستقرت فوق قمته مجموعة من البيوت وبذلك جمع الفنان بين طبيعة خالصة وطبيعة مصنعة ، ليلفت نظر المشاهد الى هذا التكوين الفريد الذي يولد في اعماقه اعجاباً شديداً باسلوب الفنان وبضربات فرشاته السريعة الديناميكية المليئة بالحب والحيوية وجعل من مركز التل والبيوت مركز سيادة فيها ، والى جانب ذلك فهناك احساس (بنسغ داخلي) في اللوحة يتكون من مجموعة من الأقواس ذات الانحناءات المريحة ، محدبة ومقعرة الا انها في الواقع مستمدة من طبيعة البيئة الوديعة والطيبة والبسيطة . اما معالجة الاشخاص الذين وضعهم في وسط الحافة السفلية للمنظر فجاءت منسجمة تماماً مع بقية تفاصيل اللوحة ذات الحركة والديناميكية ، فهم في حالة حركة وانشغال شديد مع النهر ، وادخال بعض الضربات اللونية الحارة والنارية ، جعل الرهط اكثر جاذبية وبذلك أحيا الاشخاص المرسومين ، وميزهم عن مناطق الظل ، ومنها الجانب المظل من التل

العالي ، وقربهم من رؤية المشاهد وحقق بذلك قسماً من المنظور اللوني الضروري في تكوينها . كما أكد على المنظور اللوني من خلال تلاشي خط الافق والنهايات السفلية الباردة مع الارض الممتدة الى العمق ، وبمعالجته المذكورة نكتشف مدى استفادته من المدرسة الاوربية واساليبها الغنية في تحقيق البعد الثالث والمنظور اللوني ولا نقول هنا المنظور الخطي لأن الفنان ، قلما يلجأ الى هذا الاعتماد الفني ، بل يستعيض عنه في أحايين كثيرة بالمنظور اللوني وهذا حق طبيعي في اختيارات الفنان وقناعاته الفنية في المعالجات التي يعالج بها مشاكل اللوحة والتقنيات المتباينة التي يرتئيها في تحقيق بغيته الفنية ويمكن ادراج اللوحة في اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية) وفيها شئ من الروحية الانطباعية والحق يقال ان الفنان الجادر تحرك بكامل حريته داخل هذا الثالوث الفني وشرب من ينابيعه واستفاد منه بحكمة ، مانحاً إيانا أثراً فنياً عراقياً ، نستجيب له ، ويشدنا صدقه وتدفيء مشاعرنا الحرارة المريحة الصادرة والمشعة منها.. فلا افتعال في لوحاته ونلاحظ ان الفنان لم يحصر نفسه في اختيار موقع واحد لتنفيذ المنظور ذو النقطة الواحدة ، فجموع الناس في المقدمة والنهر ببريقه ذا التنغيمات الفضية والرصاصية التي أحيت وأضافت إلى حيوية المنظر ، هي تماماً تحت مستوى النظر ، أما البيوت وقد شيدت على هذا التل المرتفع ، فهي خاضعة لمنظور آخر وكان من المفروض ادخالها في مستويات أعلى من المنظور الافتراضي الذي طبقه عليها ، اذ أنها رسمت وكأنها ليست بهذا الارتفاع ولم يقصد الفنان ذلك حسبما نعتقد . ومن اجل تقديم (منظرعام) والتأكيد على الصفات الشاملة تجنب الفنان الخوض في التفاصيل الدقيقة والاجزاء المملة والزائدة وهذا شأنه في لوحاته ويبقى المنظر منتمياً الى جو عراقي جميل ورائق وقد جسد الفنان في هذا العمل انتمائه الاصيل كما فعل في أغلب اعماله ونتاجاته الابداعية المختلفة .

نوري مصطفى بهجت

من الشمال . نوري مصطفى بهجت . ١٩٣٩ . شكل رقم (١٥)

داخل مستطيل عمودي رسم الفنان لوحته (من الشمال) وهي طبيعة خالصة بتكوين من مستطيلين افقيين متساويين خصص المستطيل الأعلى لسماء تلبدت بغيوم على شكل كتل توحي بالرغم من استداراتها ، بالميلان الشديد مما ساعد المستطيل الثاني الذي يكون النصف الاسفل من اللوحة ذات الحركة والانفعال ، في تكملة الجو العام للمنظر ووحدته التكوينية واللونية والحركية المتماسكة .

احتفظ الفنان بتماسك اللوحة بالرغم من الفرق الشديد في درجات الظل والنور، الذين وزعهما فيها وبتدقيق النظر في تكوين اجزائها نلاحظ بان القسم المذكور وهو الأهم يتكون من مجموعة من المثلثات المتجاورة الممتدة فيما بينها وان سرعة التنفيذ والتقنية المنفذة بها ، جاءت لمصلحة اللوحة وخلق الحيوية ودبيب الحياة فيها ويظهر هذا في التحليل الآتي:

يوحي الجو اللوني والايقاعات الحارة والدافئة والباردة ومعالجة الجبل من خلال الالوان الباردة ، مما ساعد على تحقيق البعد الثالث بشكل جيد وابعاده (أي الجبل) الى العمق ، وربما تذكرنا هذه المعالجات قليلاً بمدرسة (باربيزون) الفرنسية وحب الفنانين الفرنسيين لطبيعة وطنهم وخاصة مناظر (باربيزون) الجميلة التي ألهمت الفنانين وألهبت احاسيسهم الرقيقة مما دفعهم الى تقديم روائعهم الفنية المعروفة وتحقيق مدرسة كاملة برسم المناظر الطبيعية التي عرفت على مستوى

اوروبا والعالم وهى مدرسة (باربيزون) في القرن التاسع عشر وأتى المؤلف على ذكرها في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

أكد الفنان نوري مصطفى بهجت على الروح الديناميكية للوحة ضمن ما أكده في معالجات التكوين وكيفية رسم الشجرة التي تحتل حيزاً مهماً في الجانب الايسر من المنظر ، وخاصة عندما اختزل رسم جذعها وفروعها من خلال ضربات فرشاة سريعة أشبه ما تكون بدراسة تمهيدية للوحة ، كما ساعدت الالوان المركزة التي عالج بها الاغصان على تباين تشريحها بل ايقاعها الواضح لدرجة ما يسمى (بالسليوت)(٣).

والكتل الثلاث للاشجار البعيدة ، حيث أخضعها الفنان لألوان أقل كثافة وتركيزاً لابعادها وتحقيق المنظور اللوني لها ، تذكرنا بـ (الثلاثيات) في تأريخ الفن العالمي ، حيث نرى المركز والميمنة والميسرة وكلها تجسم قانون التوازن فيتمركز الاهم والاثقل في الوسط وتشكل الجوانب مكملات له وبالرغم من أن التحليل المذكور هو (جزء من كل) في اللوحة إلا انه جزء منسجم ومكمل للجو العام حيث اغناه وساعد في تحقيق روحية المنظر ولو نقل الفنان هذه الأشجار الثلاث الى الجهة اليسرى ، لكان حسب اعتقاد الباحث اكثر توازناً ، والسبب ان كثرة كتل الاشجار وتجمعها على الجانب الايمن وخلو الجانب الايسر منها ، أوحى بنوع من فقدان التوازن لو عالج الفنان المشكلة ولو علاجاً جزئياً من خلال رسم المساحة الغامقة المثلثة والجبل على الجهة اليسرى .

رسم الفنان هذا المنظر منذ فترة طويلة تتجاوز الستين عاماً ، والحق يقال انه انجاز وريادة في حقل رسم المناظر الطبيعية في تاريخ الفن العراقي المعاصر ، خاصة وان المدرسة التي من الممكن ارجاع اللوحة الى مفهومها ، هي (المدرسة الواقعية) ، المطعمة بذكاء من التراث الاوروبي الغربي ، خاصة الفرنسي والاكثر خصوصية بالتعبير عن جماليات الطبيعة .

حقق الفنان تنغيمات لونية لبعض سطوح مكونات المنظر بضربات دافئة وقد شمل هذا حتى البعيدة منها ، ولولا (تواضع) درجة دفئها لخلق منظوراً لونياً معاكساً، وقربها من الحافة

---

(٣)لدراسة الايقاعات المتناقضة والكرافيكية ، يفضل النظر الى الاشجار والنباتات والطبيعة قبل الفجر وبعد الغروب ، لفهم تلذذ الايقاعات الخاصة بها وهو ما يسمى بـ (السليوت) المؤلف.

السفلية له ، إلا ان الفنان كان يعرف درجة الدفء الممنوحة لهذه السطوح فلم يورط نفسه بل استطاع نتيجة حكمته ، اغناءها ، بل ربطها بجمالية مع الاجزاء المشمسة والدافئة والحارة مما اقوى من نسيج وحدتها وترابطها .

والمنظر ينتمي الى بيئة كردستان العراق وقد رسمها الفنان بنشوة روحية رائعة ورائقة .

في طريق دهوك . نوري مصطفى بهجت . ١٩٨٩. شكل رقم (١٦)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان منظراً غالباً مانراه على جوانب الطرق التي تربط بين المدن والقرى في كردستان العراق وهو عبارة عن مقاهي شعبية بسيطة يرتاح فيها المسافرون استراحة موقتة وتتكون عادة من عدة جذوع للاشجار تتخذ كاعمدة ويكون السقف الذي يمنح ظلاً بارداً من أغصان واوراق شجرة البلوط البري وعندما تجف الاغصان يتحول لونها الى لون برتقالي محمر ومصفر ، تكون عادة نقطة جذب جميل ولهذا السبب أصبح بالنسبة الى لوحة الفنان (شكل رقم ١٦) (مركز سيادة) فيها واعطى هذا المركز قوة عندما توسط اللوحة تماماً ، فأصبح كمساحة مضيئة حارة وملفتة للنظر وازداد ألقاً عندما عالج الفنان الالوان المحيطة به بأنتماءات باردة أو مائلة الى البرودة وكالشكل رقم (١٥) السابق يخلو المنظر من الناس وفي رأي إنه لو رسم الفنان مجموعة من البشر وهم في حالة استراحة من عناء الطريق ، لكان أقرب الى الحيوية والحياة وأقل وحشة وبعداً عن لقطة تقترب في بعض نواحيها من لقطة الكاميرا ، الا ان الفنان عالج ذلك بذكاء من خلال تحوير وحركة فرشاة ثقلت الكفة الفنية فيه على اللقطة الفوتوعرافية ويبقى الشكل رقم (١٥) المرسوم عام ١٩٣٩ اكثر حيوية وامتزاجاً مع مشاعر الفنان واكثر تأثيراً جمالياً في المتلقي وفي الوقت الذي يمكن ادراج هذه اللوحة أى الشكل رقم (١٦) في اطار الاسلوب (الواقعي الانطباعي) ، فأنه لايمكننا إسباغ هذه الصفة على المدخل والقسم الاقرب من الحافة السفلية له ، ذلك ان معالجة الصخور المتناثرة اقرب ما تكون الى الفن البدائي ، نظراً لبساطة المعالجة والتلوين وهذا حسب اعتقادي قلل من قوة التنفيذ ووحدة المنظر تماماً عكس معالجة التل ذا الالوان الذهبية المشعة على الجانب الايمن والذي يشقه الطريق

الملتوي بحركته الملتوية التي اختزلت الطبيعة المتحركة لمناظر كردستان وشملت تحليل التل المذكور والجبل الهائل ذو الالوان البنفسجية والمتنغمة بالرصاصيات والحقيقة ان هذه الانتماءات اللونية تساعد الفنان في تحقيق البعد الثالث وتثبيت التكوين الفني واجزاءه في مواقعها الطبيعية . أما امتدادات الاشجار والاحراش التي كونت الحدود الفاصلة بين التل الايمن ونهايات الجبل فلم يخضعها الفنان الى المنظور اللوني ولهذا اقتربت من المشاهد ، بل إنها تبتعد كما أبتعد الجبل وكونت جزءاً متناقضاً لونياً داخل كل منسجم وبتنغيم متدرج توحي التقنية وتنفيذ اللوحة وكأنها تسجيل انطباع سريع جداً أو ربما انها عمل غير مكتمل الا انها تبقى طرية وتشخيصية الى منظر منتم الى كردستان العراق جميل وأليف وقريب الى النفس.

أما السماء فمعالجتها تمت ببساطة متناهية تذكرنا بمعالجة الصخور المتناثرة في مقدمة اللوحة ، الا انها أي السماء كونت تدرجاً هادئاً مع الوان الجبل بالرغم من الدفء المسيطر نوعاً ما في الوانه والبرودة الغالبة في الوان السماء مما اعطى قوة لوحدة التقنية بين الجبل والسماء وكذلك الأماكن المظلة في كلتيهما ، حيث نرى توجهاً من الخفيف الى الكثيف ، بضربات افقية ومائلة خلقت حركة ديناميكية لمصلحة اللوحة .

يوم ممطر في سولاف . نوري مصطفى بهجت . ١٩٨٩. شكل رقم (١٧)

على قمة جبل شامخ شيدت مدينة العمادية في كردستان العراق وعلى مساحة مستطيل افقي نفذ الفنان لوحته المتكونة من طبيعة جبلية خالصة وطبيعة مصطنعة ، ويخضع إيقاع المدينة الى طبيعة الجبل ، ونقصد ارتفاعها ومستوى علوها البادئ من اليمين ومتجهاً الى الاعلى في جهة اليسار وقد كان الفنان أميناً في تعبيره عن طبيعة المنظر ويكاد يكون ذلك نتيجة توزيعه للقيم الضوئية واللونية إدخال المنظر في قانون (السلويت) [٤] والذي من الممكن مقارنته بـ

(٤) سبق وان شرح الباحث فن السلويت . (م . ع) .

(الگرافيك الملون وحتى فن السگرافيتا) [٥] في الوقت الذي تبدو الطبيعة الخالصة والمقهى الشعبي ويسمى باللغة الكردية (كپر) بألوان مريحة الى العين تبرز واجهة مصنعة صبغت بلون ازرق غير مريح ، مما خلق شعوراً بالفرق بين عالم اللون الفني وعالم اللون التجاري والتي افضل تأويل هذه الظاهرة بان الفنان اراد عن قصد تبيان هذين العالمين المختلفين من خلال مرشحات نفسه الرقيقة في المنظر المذكور والظاهر ان الفنان شغف بالمقاهي البسيطة التي تنتشر بين القرى والمدن في كردستان العراق حيث كرر هذه الثيمة في الشكل رقم (١٦) وفي هذا المنظر أيضاً ولولا وجود شخص واحد في وسط اللوحة جالس وكأنه يتأمل جمال هذا المنظر الجبلي الأخاذ ، لكانت لوحته كسابقاتها خالية من الناس أدخل الفنان ايقاعين حارين وهما سقفا المقهيين الشعبيين الى لوحته ، فأحيا بذلك بقية الالوان الدافئة والباردة ولولا هيبة وحركة الجبل والمدينة الرابضة فوقها والتي هي بحق (مركز سيادة) ، لكان الأيقاعين الحارين المذكورين هما مركزا السيادة فيها ، وساعد التنغيم الغني لكتلة الجبل والمدينة في معالجات لونية شتى والمتكونة من مناطق الضؤ ونصف الضؤ والظل على خلق شعور جميل وحيوية اكثر فيها ، ذلك ان الظل الهائل للسطح البارد الذي يمتد من الحافة السفلية للمنظر وكذلك ما يليه من ضوء ساطع ، يشعر المتلقي بنوع من التوجه الى فن بدائي وهذا ما عمله الفنان في رسمه للاحجار المتناثرة في مدخل الشكل (١٦) والذي أتينا على ذكره سابقاً وحسناً فعل الفنان عندما فصل بخط ضوئي حاسم وفاصل بين نهاية الظل الممتد ونهاية الوادي وحاشية الجبل ، ولولا هذا الفاصل المضيء ، لكان المشاهديشعر بنوع من الملل لأستمرار المنطقة المظلة من مدخل اللوحة واستمراريتها الى بداية الوادي والجبل ومنتهياً بالحدود العليا للمدينة والسبب ان التنغيم اللوني للمدينة (حتى في مناطق الضؤ) قريب من الظل الممتد المذكور من حيث القيم اللونية بالرغم من اختلافهما في التنغيم والتسطيح كما أسلفنا وساعد لون الجبل البعيد المرسوم على الجهة اليمنى على خلق البعد الثالث وتحقيق المنظور اللوني ، كما ان تنغيم السماء الباردة بالغيوم التي امتزجت مع زرقتها في علاقات قريبة منسجمة ، منحت تنويعاً جيداً لمكونات المنظر الاخرى وفي الوقت نفسه كانت المعالجة تأكيداً على وحدته وتقريبه اكثر الى بيئة كردية عراقية واكدت الزاوية التي

(٥) السگرافيتا ، نوع من الجداريات التي لاتخضع الى التنغيم اللوني المتدرج ويفضل العلاقات اللونية المتضادة والواضحة . م.ع .

اختارها الفنان بدقة على ما اسلفت من انتماء المنظر الى الاطار المذكور والذي يصب في مصلحة اللوحة والفنان الذي انجزها وأختارها لأغناء مجموعته الصادقة عن كردستان العراق مما أضاف الى الرصيد الغني من اللوحات الرائعة لمجموعة كبيرة من افضل الفنانين العراقيين الذين رسموا بحب عميق واعجاب صادق وشديد مناظر كردستان العراق ويمكن ادراج اللوحة في إطار المدرسة (الواقعية) ، فالهدوء الذي يتسم به ، على عكس الشكل رقم (١٦) والشكل رقم (١٥) الذين أخرجهما الفنان الى (الواقعية التعبيرية) وشحنهما بايقاعات قوية من ضربات الفرشاة والتناقضات اللونية ، نرى بأن المنظر المذكور والذي أسماه الفنان (يوم ممطر في سولاف) ، ومن سولاف حقاً يبدو الجبل ومدينة العمادية بالشكل الذى رسمه الفنان ، الا انه أضاف اليه و (هو الأهم) من شعوره الرقيق وإعجابه الجميل ما أضاف ، بنجاح وصدق فني واضح .

نزار سليم

العمادية . نزار سليم . ١٩٧٨. شكل رقم (١٨)

على مساحة مستطيل بأبعاد افقية متميزة توحي بالپانوراما ١ x ٣ رسم الفنان لوحته (العمادية) والظاهر ان مدينة العمادية اصبحت نقطة جذب بالنسبة الى بعض الفنانين العراقيين ، فمن هذه العينات التي اتخذها الباحث كنماذج للتعبير عن طبيعة وجماليات كردستان العراق رأينا

لوحة الفنان د . نوري مصطفى بهجت عن العمادية وسوف نأتي على ذكر اسم الفنان د. خالد القصاب لاحقاً والذي رسم ايضاً صورة لمدينة العمادية . اذن ان اول ما يجلب النظر للوحة نزار سليم اختيار الفنان لحجم المنظر حيث ساعد الاختيار البانورامي على الاقتراب من روحية الطبيعة ذات الامتدادات الأفقية التي تنتشر من الجوانب وكأنها لاحدود لها كما ان زاوية النظر التي اختارها الفنان بنجاح كانت زاوية ناصية مما ساعد بالتالي على جعل الجبل الهائل والمدينة الرابضة فوقه ، اكثر هيبة وتأثيراً سايكولوجياً على المتلقي ، الا انه جعل حركة ارتفاع الجبل التي رأيناها في اللوحة التي رسمها الفنان د. نوري مصطفى بهجت لنفس المدينة أي العمادية ، أهدأ واقل (سلويتاً) أي ان حركة الجبل الذي بدأ متواضعاً من جهة اليمين وارتفع بقوة في جهة اليسار ، كانت هنا في لوحة الفنان نزار ، أهدأ واكثر استقراراً ، وهو بهذا قرب منظر العمادية كثيراً من منظر مدينة اربيل العريقة والتي تربض كذلك فوق قلعتها الشامخة بنفس الحركة التي حللناها .

تطغي على جميع أرجاء اللوحة حركة وديناميكية الالوان بفعل التقنية الموحدة، وساعد هذا الجانب على ترابطها ومنحها المشاهد ، انطباعاً متماسكاً ومركزاً وحياتياً، وجعل (مركز السيادة) الجبل والمدينة الذين توحداً في كتلة كأنها صهرت في بوتقه واحدة ، مخصصاً اكبر مساحة لهما ، بدءاً من الاطار السفلي بكامله ومنطلقاً كذلك من الزاوية اليمنى والزاوية اليسرى الى ارتفاع هائل يشمل ثلثي اللوحة بكاملها وجعل من مركز السيادة ميداناً لألوان متنوعة وغنية اكثر تركيزاً وقوة من الجبال المحيطة والسماء التي تحتل الثلث الأعلى من المنظر ، حيث جاءت القيم اللونية والضوئية . أخف ، مما ساعد على إبعادها وخلق العمق والبعد الثالث لهما ، وبمعالجته المذكورة نوع الفنان من غنى الالوان ونوعية التقنية الموحدة ويذكرنا المنظر بالمدرسة الانطباعية ، خاصة الفرنسية حيث الاجواء الشفافة وعدم أعتماد اللون الاسود والبني الغامق وإلغاء اللون الاسود والقهوائي الغامق ، وإهمال الحدود الخارجية للأشكال المرئية وتعويضها بالكتل المحاطة والمملوءة بالألوان المذكورة ، فيذكرنا المنظر بتقنية وأسلوب الفنان الفرنسي الانطباعي (تولوز لوتريك) وخاصة مواضيع أعماله عن السيرك والپورتريت ، ومما لاشك فيه ان الفنان نزار أستفاد بذكاء من هذا الجانب ، وهو حق مشروع الا انه قدم منظراً من كردستان العراق ، ينتمي الى بيئة عراقية جميلة ومهيبة وهذا الربط وهذه المقارنة تتأكدان عندما نعلم بأن لوحة الفنان رسمت بألوان الباستيل كبعض لوحات الفنان الفرنسي المذكور .

وقد ساعد على توازن اللوحة ، رسم الجبلين في جانبيها كما ان الظل الشفاف البارد الذي عالج به الفنان القسم الاعلى من الجبل الأيمن ساعد على تنغيمة وعدم تقديمه الى الامام وكان يعلم لو أن المعالجة اللونية المذكورة كانت اكثر دفئاً أو اكثر حرارةً لتغير الحال وارتد هذا القسم من المشهد ، مما كان يسبب له مشاكل المنافسة مع الجبل القريب والمدينة ، ولهذا كانت معالجته الفنية وتنويعه وتنغيمه جميلاً وموفقاً سواءً في الجزء الذي سلط الباحث الضؤ عليه ، أو بقية اجزاء اللوحة . ويخلو المنظر تماماً من البشر وهذا ما فعله فنانون عراقيون آخرون عندما عالج بعضهم جماليات الطبيعة سواءاً العراقية أو طبيعة كردستان العراق ، واننا نرى في بعض النماذج الفنية المتعلقة بهذا وليست كلها بالطبع ، أن إدخال اشخاص الى المنظر يكون ذو فائدة فنية واكاديمية اعتبارية صرفة وربما على صعيد التأثير السايكولوجي ايضاً حيث تظهر نتيجة المقارنة عظمة الجبال والطبيعة المصنعة ونقصد بها البيوت والقرى والمدن . كما ان الألفة الانسانية واندماج الناس مع الطبيعة الأم ، وهم في احضانها الواسعة الحنونة تجعل المناظر اكثر واقعية وألفة وانسانية حسبما يعتقد الباحث ، الا ان الفنان حر هنا في تفكيره كما يؤمن ويرتأي وقد نجح في تجسيم احدى السمات البيئية المتميزة لمنطقة كردستان العراق باختياره الموفق لمدينة العمادية الشامخة .

من الشمال . نزار سليم . ١٩٧٨. شكل رقم (١٩)

على مساحة مستطيل افقي وبأقلام الماجيك وبروحية وتقنية شبيهة بدراسة سريعة أو تمهيدية للوحة ، رسم الفنان طبيعة خالصة ، تشتمل ايضاً على اجزاء صغيرة من طبيعة مصنعة، لوحته المسماة (من الشمال) عام (١٩٧٨) . لقد جعل الفنان (مركز السيادة) للوحته غسيل ملابس اكثرها بيضاء ، تستقر في وسط اللوحة ذات حركة توحي بهبوب نسيم عليل آت من الجبل الايسر

منحدراً الى الوادي المظل، تلك الظلال التي ادخلت مركز السيادة المذكور في علاقات تناقض لوني ، مما زاد من بياض واشعاع هذا المركز والذي نغمه وطعمه ببعض الأيقاعات الحارة (الحمراء والبنفسجيات المحمرة) ونرى من الطبيعة المصنعة جزءاً من بيت غربي ، وهو لاشك من البيوت السياحية التي توجد في مصايف كردستان العراق . واختار الفنان زاوية عالية لهذا بحيث أصبح البيت تحت مستوى النظر وساعدت الارض المنحدرة الى عمق الوادي المظل على ادخاله في المنظور الخطي المذكور .

وبالرغم من ان ألوان الماجيك لاتسمح (كما هو الحال في الالوان الزيتية والمائية **والتمبرا** وغيرها) بمعالجات فنية تخصصية ، نظراً للاستخدامات التجارية أو الاستهلاكية التي صنعت لها وصعوبة مزجها وإستخلاص الوان فنية أصيلة ـ الا ان الفنان استفاد بنجاح من تعبيرات الخطوط الملونة وحركتها وديناميكيتها فكانت الحركات الاشعاعية والمتدفقة والنافورية للنصف الامامي من المنظر من الحافة السفلية له متجهة الى العمق ومرتفعة من جهة اليسار الى حد ثلثي اللوحة لتضيف بذلك قوة واضحة في التعبير . يمكن إدراج المنظر في اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية) وجاءت الصبغة التعبيرية اللاحقة للواقعية هنا ، من خلال (تعبيرية الخطوط) وليس ، من (تعبيرية الالوان) وأتى الباحث على شرح نوعيتها (أي الألوان ومدى مساهمتها في التعبير الفني التمهيدي والارتجالي والسريع).وجاء إملاء زاوية الفراغ وجزء من السماء التي تبدو كنافذة ومنفذ من القسم الاعلى من جهة اليسار ، بشجرة الصنوبر ، في محلها ، فأغنى هذا النوع من املاء الفراغ اللوحة ، كما ان تحديد نوع الشجرة يدل على دراسة لطبيعة المنطقة بضمنها الأشجار التي تكثر فيها ، وهنا ايضاً كما في بقية مكونات اللوحة توجه الى الناحية الحركية في رسم الشجرة وتوضيح (تشريحها) اكثر من التعبير عنها بالالوان وهذا إجراء شمل جميع اجزاء المنظر وهو اجراء لم تسمح خصائص المادة المستعملة التي نفذت بها اللوحة ، باكثر من هذا . والمنظر ينتمي الى بيئة كردستان العراق وقد يلاحظ فيها بعض التقارب من بيئة أوربية ، خاصة البيت السياحي الذي يفتح لنا قناة المقارنة والتشابه من حيث المنظر المرئي.

ويمكن تشخيص إدائية المنظر السريعة واعتبارها (سكيچ) فني[٦] كما ان شلال الخطوط الباردة المتوازية والملتوية التي تكون الجانب المظل المنحدر من الجبل ساعد بحركته وتركيزه وكثافته على خلق العلاقات المتناقضة وشدد من الاثارة الفنية ذات الطابع الحركي السريع وفي الوقت نفسه شخصت مجموعة الخطوط الملونة المذكورة طبيعة هذا الجزء من الجبل المنحدر والوادي الذي يبدو عميقاً في اسفله والمنظر يشخص الطبيعة الكردستانية والجغرافية ذات التضاريس والانحدارات والارتفاعات المتغيرة في كل متر ، وتكون تغيير الالوان وجمالياته التي تتبع الأنارة وحركة الارض الفنية تابعاً أميناً وما على الفنان المحب لهذه الطبيعة الجميلة والمتغيرة بجمالها دوماً ، سوى رصدها وتشخيصها ومن ثم تجسيمها في لوحاتهم الرائعة ، وهذا مافعله الفنانون العراقيون بكل عشق وحب .

صديق احمد

چمچمال . صديق احمد . ١٩٧٤. شكل رقم (٢٠)

(٦) سكيچ SKETCH هي الدراسة السريعة التي تمهد لرسم اللوحة التي ترسم بتأن وقد يكتفي الفنان به دون مراحل لاحقة وتعتبر نموذج اولي الباحث .

بتكوين افقي من طبيعة خالصة ومصنعة يتألف من ثلاث مستطيلات توحي بانتشار لامتناهي من الجانبين ، نفذ الفنان لوحته (چمچمال) شكل رقم (٢٠) وبتدقيق النظر ، نكتشف من المستطيل الأول الذي يشكل ثلث اللوحة الاسفل أنه يتكون من أجزاء الدوائر والمستطيل الوسطي من ثلاث دوائر ، رامزاً الى الاشجار ومجموعة اخرى من الاشجار الأصغر حجماً تشكل هي بدورها دوائر وأنصاف الدوائر تتخللها بيوت لها أحجام مستطيلة واخيراً السماء الملبدة بالغيوم التي شكلت زوايا مائلة متجهة من السماء الى الأفق الذي اخفته الاشجار العالية وسطوح البيوت .

وتوحي اللوحة من خلال العلاقات اللونية ودرجات مزج واستخراج الألوان ، بنوع من البساطة وحتى البدائية وهي كئيبة عامة وخالية من الوجود البشري ، وهذا ما كثف الشعور بالوحشة والكآبة كما ان المنظور اللوني وتنغيماته وتدرجاته ، بقصد تحقيق البعد الثالث ، لم يدخل ضمن إهتمام الفنان ، الا ان الدفء الذي عولجت به البيوت والحركة الديناميـة للأرض التي شيدت عليها ، أدخل احساساً بالجمال والحياة فيها وتنوعاً تفصيلياً اكثر في أرجاءها . ولذلك نرى حتى البيوت البعيدة تقدمت الى الأمام ، خاصة وإن تحديد الخطوط الخارجية لسطوحها ساهم في هذه العملية المذكورة .

ونلاحظ بان الفنان اختار اكثر من زاوية نظر في رسمه المنظر ، فاختلاف المنظور الخطي من بيت الى آخر ومن سطح الى سطح ثان ، أكد التحليل المذكور، ونرى بان المنظور اللوني للسماء يخضع للمنظور المعاكس فقرب الأجزاء البعيدة في الافق وأبعد الاجزاء القريبة ، مما خلق علاقات متضادة من حيث القيم الضوئية (وليس اللونية) بين الحدود العليا للاشجار والبيوت واجزاء السماء الملتصقة بها .

كان الفنان منسجماً ومستجيباً لتأثيرات المنظر الذي اختاره ورسمه بحالة من الانفعال وحتى التوتر ،وجاءت هذه الحالة النفسية لمصلحة دفع اللوحة من انتاج شكلي الى داخلي ، وبتعبير اكثر فنية دفع اللوحة من المفهوم (الواقعي) الى (الواقعي التعبيري) مع ملاحظة بعض تأثيرات المدرسة التكعيبية وخاصة معالجات الفنان الفرنسي (سيزان) وبشكل أخص المناظر الطبيعية التي عالجها حسب مفهومه الجمالي التكعيبي ، الا ان فناننا منح منظره جواً عراقياً كردياً ، حسب نظرته ، ولو انه أضاف بعض الاكراد بملابسهم القومية وأدخلهم الى مشهد

اللوحة لكانت حسب رأى المؤلف اكثر تعبيراً والتصاقاً بالبيئة الكردستانية . أبعد الفنان الانعكاسات المختلفة الآتية من خارج الاشكال ومكونات المنظر ، ومنها المنبثقة من السماء الباردة أو أجزاء التل والجداران الدافئة ، فظهر التجسيم وكأنه خال منها (أي الانعكاسات) وهذا ما سبب نتائج الايقاعات المتناقضة لونياً ، بهذا الشكل الحاد الذي يوحي بالقطع وعدم التداخل والذوبان اللوني وعلى سبيل المثال لا الحصر ، الكتل الكبيرة الدائرية للأشجار الثلاث التي تحتل كامل النصف الأعلى من المستطيل الوسطي .

كما ان الاكثار من درجات الدفء المنتمية الى القهوائيات لمعالجة الجوانب المظلة للبيوت، زاد من دفع المنظر الى ان يوحي بأنه عولج بتلك البدائية والبساطة التي ذكرناها في اول الحديث عن هذا المنظر .

ولا نرى (مركز سيادة) في اللوحة ، نظراً لتوزيع الاهتمام فيها بشكل عام ، دون إبداء رغبة تأكيدية على إبراز (مركز سيادة) معين فيها وحسب رأي المؤلف لايؤخذ الفنان بجريرة

اذا ماسلك هذا الطريق أو ينتقص ويقلل من شأن واهمية لوحته ، أهداف معينة ، فقد يكون التأكيد على مركز سيادة في منظر ما مهماً جداً وبدونه يكون العمل فاشلاً ، وقد يكون العكس تماماً أي عدم تحقيقه ، أفضل له وتوزيع الاهتمامات ، على أرجاءها وجعل نظر المتلقي متنقلاً في امتداداتها الافقية والعمودية وهذا ما فعله الفنان في لوحته .

الطريق الى گـلي . صديق احمد . ١٩٨٦. شكل رقم (٢١)

كأن الجبل انشق وفتح فاه وتركه فاغراً متمثلاً في هذا الأخدود المخيف مستمراً الى مركز اللوحة المستطيلة افقياً ومن هذه النهاية الأخدودية ، انبثقت غابة كثيفة كأنها جدار عمودي استمرت الى الجانب الأيمن باتجاه الزاوية اليمنى ، وبهذا عالج الفنان الزاوية اليسرى لخلق توازن ثابت في لوحته بمجموعة من الأشجار أيضاً ، الا أنها تبدو أقل كثافة ، تتخللها بيوت متشابهة ذات سطوح حمراء خلقت انسجاماً حركياً متوازياً مع النهر المنحدر النابع من الجبل وبأتجاه الزاوية اليسرى كذلك اختار الفنان زاوية عالية وكأنه يرسم الوادي المكون من طبيعة خالصة وطبيعة مصنعة وكأنه يقف على قمة الجبل المقابل وما يجلب النظر مجموعة من البيوت التي تتشابه تصاميم هندستها كأنها موحدة ذات سقوف حمراء جميعها ، خلقت تناقضاً لونياً مع الالوان الباردة المتكونة من حشائش وأعشاب وجزء من الاشجار الباسقة والمنظر يوحي وكأنه يمتلك امتداداً من اطرافه وجوانبه خاصة ، لا حدود له والملاحظ ان اللوحة لايوجد فيها (مركز سيادة) ، فالاهتمامات منصبة في أرجائها دون تركيز شديد على أي جزء من اجزائه ولولا الجبل الذي عولج بألوان وكأنه (نصف الظل) او ضوء خافت في الزاوية العليا اليمنى مكوناً مساحة مهمة ، لكان البعد الثالث ، ملغياً ومهملاً ، ألا ان المعالجة المذكورة ابعدت الجبل قليلاً الى العمق مما ساعد على تحقيق نوع من البعد الثالث .

ساعد لون السماء الرصاصي البارد والمسطح ، والتي تكون النهاية العليا للمنظر ، على تقوية الاحساس بحركات الفرشاة وتوزيع الالوان في بقية أجزاء اللوحة ، نظراً للفرق بينهما وسهولة المقارنة بين التقنية المسطحة الهادئة والطابع الحركي بينهما .

ونتيجة المقارنة والتدقيق ، نكتشف تأثيرات الفنان الفرنسي (بول سيزان) ، خاصة في مجموعة دراساته ومناظره عن (جبل فيتوار) .

وفناننا صديق احمد لم يقلد طريقة سيزان ، الا انه استفاد بحكمة من مراحله التكعيبية وتأكيده على الاشكال من خلال التركيز على الحدود الخارجية لها ، ويرى الباحث ماذكره في كيفية تلوين البيوت ذات السقوف الحمراء ، وبعض التضاريس وتكوينات الجبال .

يخلو المنظر من البشر تماماً ، الا اننا نستشف من حجم البيوت العلاقة ونسبة الجبل الهائل مع مكوناته وبالرغم من التشخيصات التي ذكرناها ، إلا ان اللوحة توحي اضافة الى ذلك بطابع الدراسة السريعة أو تسجيل إنطباع سريع ، وقد تكون هذه المهمة هي التي حددها الفنان للوحته وهي تنتمي الى بيئة كردستان العراق وطبيعة جبالها الا ان البيوت المتشابهة خلقت شعوراً بنوع من التكرار الزخرفي والهندسي ، كان من الممكن إستلهام طريقة بناء القرى الكردية ذات التكوينات الاكثر جمالاً وطبيعية من الناحية الانشائية وتتسلق الجبل الى أجزاء عالية منه وتتحول سطوح البيوت الى فناءات الدور التي تعلوها ، بأيقاعات جميلة ومتميزة لكردستان العراق ومع كل ما ذكرناه ، لايمكن ابعاد الاسقاطات الروحية والمعالجة التلقائية في تشكيل العلاقات اللونية وامتزاج واستخراج القيم الضوئية والمنظور الخطي واللوني ولاينكر ان اختيار الفنان لهذا المنظر من كردستان العراق يدل على انسجام روحي واضح مع قيمة الموضوع المرسوم واعجابه ببيئة وطبيعة كردية عراقية .

وادى چومان . صديق احمد . ١٩٨٨ . شكل رقم (٢٢)

على شكل مستطيل موح بطابع (بانورامي) وكأنه يمتد على الجانبين الى مسافات لامتناهية من طبيعة خالصة عدى بعض البيوت التي شكلت مركز اللوحة وليس (مركز سيادتها) ، نظراً لأنسجامها ، بل لتماهيها في الطبيعة المحيطة ، رسم الفنان عام ١٩٨٨ لوحته المسماة بـ(وادي چومان) وهي من الطبيعة الكردستانية الخالصة ويتكون من سماء نغمت الى انتماءات متقاربة جداً ، بحيث توحي بزرقة مريحة وهادئة ، مهدئة من الاعلى الى الالوان الباردة والباردة جداً ، ومنتهياً بالحافة السفلية تماماً في مدخل اللوحة ، حيث نرى الطريق التي تمر بالزاوية اليسرى من اللوحة منطلقة الى مركزها ، حيث القرية أو الجزء الوحيد من الطبيعة المصنعة .

وعلى العكس تماماً من لوحة رقم (٢١) السابقة ، نرى الفنان وقد اهتم تماماً بتحقيق المنظور اللوني والبعد الثالث ، من خلال مجموعة من الالوان الخضراء والزرقاء وانتماءاتها المتنوعة والغنية معالجاً القيم اللونية والضوئية بشكل يجلب النظر ويترك أثراً مريحاً ، وجاعلاً من المتلقي وكأنه يمد ببصره الى النهر والجبال التي تليها وهي تبتعد ثم ترتفع ملتقياً بأنسجام لوني وتلاشي مريح مع السماء التي تملوها .

ان القيم اللونية المركزة والمنتمية الى الخضارات المستنتجة من مزج فني واستمرار نفس النهج حيث شمل جميع اجزائها ومراعاة تحقيق المنظور اللوني منطلقاً من نفس الانتماءات الباردة وتنغيمها بالالوان الزرقاء والرصاصية والرمادية ودرجاتها المختلفة ، جعل المنظر يؤثر تماماً في نفس المشاهد وهو يحس بعمق غور الفنان واندماجه ورغبته الشديدة في تجسيم حالته النفسية المحب للطبيعة الكردستانية ، وحركات الارض المتموجة والديناميكية ، ذات الامواج القصيرة التي تذكرنا بأمواج نهر منحدر من عل وسريع الجريان ، زادت من القوة التعبيرية وحيوية المنظر ، وشملت هذه الروحية كافة اجزاء اللوحة ، حيث كان العمود الفقري في الوحدة الجمالية اللونية والتقنية والروحية الموحدة فيها . ومرة اخرى نرى عدم اهتمام الفنان بمركز أو عدة مراكز للسيادة في لوحته وبالرغم من الطريق الضيق المتوجه الى وسط اللوحة وكأنها اشارة سهم قليل التعرج يؤشر الى البيوت حيث تعلوها مجموعة من الاشجار العالية الداكنة ، الا ان هذه المؤشرات ، لم تصل الى جعل الوسط (مركز سيادة) بالرغم من إقتراب بعض اجوائها ومواصفاتها من المفهوم الاستاتيكي للمركز المذكور .

وخلق النهر حدوداً واضحة بين مدخل اللوحة الذي امتد الى الوسط والوادي الذي يلي النهر وتبدأ منه سفوح سلاسل الجبال التي أخضعها الفنان الى البعد المريح محققاً بذلك كما ذكرنا ، المنظور اللوني المتدرج والمترابط في انتماءاته الباردة ويخلو المنظر كأكثر العينات التي اختارها الباحث في هذا البحث من أعمال الفنان عن طبيعة كردستان العراق ، من البشر الا ان الطبيعة المصنعة ، والطريق الممتدة، تذكرنا بهم ، وتبقى اللوحة في مفهوم الأطار (الواقعي) ، لولا هذه التقنية المليئة بالحيوية والضربات اللونية السريعة المائلة ، اذ انها اقتربت بذلك من (الواقعية التعبيرية) ، مما كثف من قوة تأثيرها على المشاهد .

وكان إختيار الفنان لزاوية الرسم موفقاً حيث ان هذا الوادي والنهر وسلاسل الجبال ظهرت بشكل جيد نتيجة إختيار فني جامع لخصائص جزء من بيئة وطبيعة كردستان العراق ، وبذلك رسم منظراً منتمياً الى البيئة المذكورة وأغنى مجموعة ابداعات الفنانين العراقيين الذين رسموا ايضاً بحب وصدق لوحاتهم ومناظرهم والتي هي جزء من مواضيع الطبيعة التي أغنت الفن العراقي المعاصر .

خالد القصاب

العمادية . خالد القصاب . شكل رقم (٢٣)

داخل مستطيل افقي ، خلق الفنان منظراً لمدينة العمادية يوحي بجو لوني تعبيري مشحون بالعاطفة القلقة ، وحصر المدينة التي ارتفعت شاهقة على الجبل الهائل وكأنها مضغوطة من الجانبين ، فقلل بذلك من توسعها الأفقي ، هذا التوسع الذي لاحظناه في لوحة (العمادية أو يوم ممطر في سولاف) للفنان نوري مصطفى بهجت أو (العمادية) للفنان نزار سليم ، وإذا كانت لوحة نزار (انطباعية) كما ذكرنا ولوحة د . نوري (واقعية) ، فان لوحة خالد القصاب تنتمي للأسلوب (الواقعي التعبيري) ويأتي الجانب التعبيري فيها نتيجة استعمالاته للالوان ذات المساحات (الگوگانية) (على سبيل المشابهة) الى الفنان گوگان ، المركزة والمكثفة المشحونة ، كما ذكرنا بالعاطفة المتوترة وركز اكثر ما ركز على الجبل الذي أرتفع في وسط اللوحة واستقرت المدينة فوقه وأخضع الفنان هذا الوسط ذو الأهمية الكبيرة الى قانون التناقض ، في مدخل اللوحة وهو الذي نتيجة إستعماله المنظور والخطوط الخارجية التي تحدد مجموعة المستطيلات التي تتكون منها المدخل ، ومنها يظهر بأن الفنان أختار الزاوية الوسطى تماماًاى نقطة الوسط التي تقسم مدخل اللوحة الى قسمين متساويين وبين الثلث الاخير من المنظر حيث أخضعه ايضاً الى قيم لونية أخف من الوسط ، كما فعل تماماُ في المقدمة ، وعلى هذا النظام اللوني والقيم الضوئية المذكورة أسس لوحته وجسد إنطباعه عن مدينة من أعرق مدن كردستان العراق .

والمنظر يمتلك طابعاً شمولياً عاماً ، وأجتنب الفنان الخوض في التفاصيل المملة واكتفى بتسجيل إنطباع عام من خلال حقيقة مشاعره ونظرته الخاصة وبالرغم من تأثره بالمدرسة التعبيرية ، الا انه أنتج عملاُ ابداعياً فيه الكثير من روحية كردستان العراق وجماليات المنطقة ، وكان ذلك مما يحسب للفنان الذي تركت تجربته واعماله أثراً في مسيرة الفن التشكيلي العراقي وخصوصاً مواضيع لوحاته عن الطبيعة التي شكلت اضافة جميلة ونتيجة لكل ماذكرناه ، فان (مركز السيادة) في اللوحة يتجسم في الجبل والمدينة ، وقد اتحد ككتلة واحدة لا فصل بينهما. ولقد اعطى هذا قوة للمعنى الفلسفي والجمالي للمنظر ولولا (الضمور) الذي ذكرته في بداية حديثي عن اللوحة ، لأزداد الجانب الذي أثرته الآن او اصبح اكثر غنى وهيبة .

واستمرت محاولة الفنان في مزج مكونات المنظر ولذا نرى بأنه مزج ووحد بين الغيوم والجبال ، سواء من حيث الأنتماءات اللونية الباردة أو ايقاعات الفرشاة التي منحت السماء والغيوم

حيوية وتعبيرية اكثر ، وعالج الفنان الجبال البعيدة بألوان باردة مما ساعد على تحقيق البعد الثالث ، الا ان مزجها مع الغيوم البيضاء خلق تناقضاً بارداً شديداً بينهما ، أما الجهة اليسرى فأستعمل قسماً من جبل يحجب الجبل الذي يليه بالوان دافئة وبنفسجية ، مما ساعد اكثر على تحقيق البعد الثالث فالالوان الحارة والدافئة كما هو معلوم تقرب الاشكال ، والالوان الباردة والرصاصية والزرقاء المخففة تحقق البعد الثالث بشكل أفضل ، وهذا ما فعله الفنان كما ذكرناه في معالجته للجبلين الذين يحتلان الزاوية اليسرى من (العمادية) ، ويخلو المنظر من الناس كذلك ، ونلاحظ تكرار هذه الظاهرة لدى قسم من الفنانين الذين عالجوا طبيعة كردستان العراق، وربما لأنهم أولوا إهتماماً كبيراً ورئيساً للطبيعة فقط كمحتوى جمالي خالص .

ونوعية المعالجة التقنية للمنظر ، خاصة مدخله ومقدمته وهو الجزء الذي يساعد على الاكثار من التفاصيل ، جاء عكسياً ، إذ اكتفى الفنان بضربات سريعة توحي برغبة الدراسة السريعة (سكيچ) اكثر من الأجزاء الاخرى ، واللوحة بشكل عام لاتخلو من إيحاء بأنها دراسة تمهيدية سريعة ، إلا أنها صادقة وناجحة ولايقلل من أهميتها الفنية والروح الطيبة التي تقف وراءها ووراء إختيار الموضوع الذي جاء اضافة جيدة ، كما ذكر الباحث الى مواضيع عبرت وجسدت بصدق ونبل رائع جماليات طبيعة كردستان العراق .

دانيال قصاب

شقلاوة . دانيال قصاب . الأربعينيات . شكل رقم (٢٤)

على مساحة مستطيل عمودي رسم الفنان لوحته المسماة (شقلاوه) ويرجع تأريخ رسمها الى بداية الأربعينات وهي تتكون من طبيعة خالصة وتفاصيل أخرى من طبيعة مصنعة تتوسطها إمرأة ارتدت

الملابس المزركشة الشعبية ذات الألوان الجريئة والتي جمعت مابين الحارة والباردة وكذلك الالوان المحايدة في وحدة ملفته وكأنها تتجه الى دارها و (الكپرة) الكبيرة التي عادة ما يصنعها أهل شقلاوة والاكراد عامة من أغصان الأشجار فتمنح الجو ظلالاً باردة وأماكن يحلو فيها الجلوس وأستقبال الضيوف ، خاصة في الصيف وقد اكتمل الجو بأدخال بعض الصبية والاطفال والحيوانات ، فيشعر الناظر ببهاء الطبيعة الغناء وكثرة الأشجار السامقة والمياه والجداول الجارية ، ومنها الينابيع التي تتدفق من تحت الأشجار أو المنحدره من جبل سفين الذي بنيت مدينة شقلاوه على سفحه وإمتدت الى واديه الجميل الذي يكثر فيه خرير المياه وأصوات الطيور المغردة .

ساعدت درجة سطوع أشعة الشمس ودرجة ميلان مساقطها وهي تتخلل الاشجار وتسقط على مكونات الطبيعة المصنعة من بيوت وجدران وأسيجة صنعت بدورها من أغصان وجذوع الاشجار ، ساعدت على خلق جو من الألوان البهيجة التي تخضع الى قوانين التناقضات اللونية والتي بدورها تنشط من إحساس المتلقي وتشعره ببهجة واحتفال الطبيعة وهذه الاجواء وما تملكه الطبيعة من مكونات وخصائص وما يمنحه الضوء الطبيعي من قيمة كانت مثار إعجاب وتطلعات كثير من رسامي نهايات القرن التاسع عشر خصوصاً الأنطباعيون الفرنسيون الذين وجدوا فيها غاياتهم بعيداً عن عتمة الصالات والجدران لتحقيق رؤية اسلوبية جديدة كان لها شأن مهم في مسيرة الفن وتاريخيته وكذلك الأمر الى حد ما مع جماعة الفنانين الروس الذين شكلت الطبيعة موضوعاُ متميزاً في اغلب لوحاتهم . ومن المعالجات الفنية النادرة في رسم المناظر في الفن العراقي المعاصر ، إيلاء إهتمام أو بعض الأهتمام بالألوان الباردة التي توحيها قبة السماء الزرقاء أو الرصاصية وسقوطها على السطوح المواجهة لها ، وعلى النقيض من ذلك ، الاهتمام بالالوان الدافئة أو الحارة المنعكسة من الأرض ، خاصة الترابية التي تغمرها أشعة الشمس ألقوية، على السطوح التي تقابلها ، ومن الممتع هنا في الشكل رقم (٢٤) أن أهتم ألفنان بهذه الخاصية المهمة المهمله ونفذها بشكل موفق ، وخاصة ما يتعلق بالاشعة المنعكسة من الارض المضاءة بقوة وقد ساعدت مادة التنفيذ وهي الألوان الزيتية وقماش اللوحة الخشن وملمسه الناتيء على تحقيق الهدف الفني للفنان وبشكل أفضل.

ساعد استعمال التدرجات اللونية على تحقيق المناخ اللوني الملائم فلون الجبل بالرغم من (برودته الدافئة المائل الى البنفسجيات النابعة من الرصاصيات) كما لو مثل (اللعب) الجميل بين البرودة والدفء بالرغم من مغرياته الجمالية ، الا انه أي الجبل مدفوع الى الوراء لتحقيق البعد الثالث ولقد وفق الفنان في ذلك ، ومقارنة سريعة بين ظلال منطقة البعد الثالث والظلال التي انتشرت في مقدمة اللوحة وخاصة الجانب الأيسر منها ، تثبت بشكل واضح جداً تفهمه لتدرجات الالوان وتوزيعها بشكل فني مبدع ، ولو

أضاف الفنان بعض البرودة من رصاصيات و زراقات مدروسة الى الظلال القريبة لكانت اللوحة اكثر قوة ورصانة حسبما يعتقد المؤلف.

أما بالنسبة الى المنظور الخطي والتراكبي ، فان الأرض وامتداد الطريق وسفح وعلو الجبل ... هذه المكونات المليئة بالحركة والدينامية ، ساعدت على تحقيق مستويات النظر الثلاث فيها وهنا من الممكن ملاحظة نهايات الأشجار العليا وكأنها خرجت من اللوحة وهي شبيهة بلقطة فوتوغرافية صورت وقطعت أعاليها لأنها لم تكن ضمن اطار الكادر او لم يكن بأستطاعة الآلة حصرها واستيعابها ، ومع هذا لم يكن ذلك ذا تأثير سلبي على مكونات المنظر .

إن اختيار هذا المنظر ، لم يات بشكل اعتباطي ، فالفنان ينتمي الى هذه البيئة الجميلة ومدينة شقلاوه أو مصيف شقلاوه الرائع ، تجسد فعلاً في هذه اللوحة بروحيتها المتميزة والمعروفة بين مصايف العراق ، وعليه فقد منحت اللوحة منذ اكثر من نصف قرن مضى ولا تزال ، هذا الشعور الجميل بجماليات المكان وحضور ذكريات حميمة ورقيقة فيه للمتأمل وللانسان الذي عاش هناك ربما وقتاً من الزمن أو شاهد المصيف سلبي الوديع .

ومن الجميل أن نشاهد رسماً للمنظر الطبيعي رسم من قبل فنان عراقي من أربيل يمتد عمره الى اكثر من نصف قرن ولو اننا نمتلك لوحات اخرى بضعف هذا العمر وأدخلت في البحث وهي مبعث سرورنا وفخرنا واعتزازنا بمتحف عراقي أمين في العاصمة بغداد ، احتفظت بهذه الكنوز الثمينة ونقصد به (المتحف الوطني للفنون) الذين لولاهما لما تحقق هذا البحث . والقصد هنا الحركة الفنية في اربيل قبل نصف قرن وهي قوية ورصينة والمتجسمة في لوحات الفنان (دانيال قصاب) وجاءت العينات المتخذة للبحث نماذج حية ومنها لوحة (شقلاوه — الشكل رقم (٢٤) وينتمي المنظر الى جو كردستان العراق ويمكن حصرها في اطار المدرسة الواقعية الانطباعية وهو إضافة ابداعية الى حركة رسم المناظر الطبيعية في الفن العراقي المعاصر .

وادي رواندوز . دانيال قصاب . الأربعينيات . شكل رقم (٢٥)

شق جبلي عميق يشكل أخدوداً ملتوياً يسمى (بگ علي بگ) يبدأ من قرية خليفان ويشكل وادي رواندوز الذي رسم الفنان دانيال قصاب ، جزءاً منها ، ويجري نهر سريع الجريان في هذا الوادي الجميل بألوانه وخضرته والتي تنعكس على صفحة النهر وعلى قمة شاهقة بنيت مدينة رواندوز والتي ولد فيها المؤلف والمدينة لها موقع ستراتيجي هام بين العراق وتركيا وايران وكانت عاصمة لأمارة سوران الكردية في القرن التاسع عشر وأزدهرت كثيراً أبان حكم محمد باشا الرواندوزي الكبير .

لقد كان اختيار الفنان جيداً ،عندما رسم على مساحة مستطيل عمودي لوحته (وادي رواندوز شكل ٢٥) ومنذ النظرة الاولى نشعر بفارق في الاسلوب ، مقارنة مع شكل رقم (٢٤).

اذ يجب حصر هذه اللوحة (بعكس سابقتها والتي تندرج في إطار المدرسة الواقعية– الأنطباعية) ، يجب ادراجها أي الشكل رقم (٢٥) في إطار (ألمدرسة التعبيرية)، فالألوان التعبيرية ودرجات كثافتها وتركيزها والمبالغة المقصودة في اختيارها ومن ثم حركات الفرشاة السريعة ، كلها تثبت وجهة نظرنا وخروجها (أي اللوحة) الى المفهوم الفني الذي شخصناه وحددنا إطاره .

حقق الفنان (مركز السيادة) في المنظر بطريقة ذكية ، فلقد جعل الجبال العالية التي تحتل الجانب الأيمن والجانب الايسر في منطقة الظل (والظل هنا عولج مع مراعاة الانعكاسات الدافئة التي يوحيها المحيط المجاور والباردة الآتية من قبة السماء الباردة)[٧]، بعكس القسم الوسطي المضيء تماماً من اللوحة وهو بعمله هذا جسم واقع و مفهوم الوادي والشق الجبلي وركز على الانتماء الأصيل لجغرافيا المنظر الكردستاني وجعل الكردي الذاهب الى العمق في منطقة الظل وما خلفه من الجبال في منطقة الضوء ، فحقق بذلك هدفين : أولهما إنه يجلب النظر (نتيجة خضوعه لقانون التناقض (الكونتراست) وثانيهما أظهر هيبة وعلو الجبال من خلال الوحدة القياسية المتمثلة في الرجل المذكور ، ولم ينسى الفنان رسم عصاه أو عكازته وهي عادة متأصلة للجبليين بأستعماله غالباً . وبالرغم من أن تقنية اللوحة توحي بأنها دراسة تلوينية سريعة تقترب الى روحية (الدراسات التمهيدية التي تسبق رسم اللوحات أي – سكيچ – ملون) ، الا أنها متكاملة لدرجة حصرها كما ذكرنا في إطار (الواقعية التعبيرية). وحقق الفنان المنظور اللوني

(٧) سبق وأن تحدثنا عن هذه النقطة المهمة في الفن العراقي وفي لوحة رقم (٢٤) ، كذلك .

من خلال التوزيع المتدرج والقيم اللونية حسب قربها وبعدها الا ان تحديد الخط الخارجي بهذه القوة الجالبة للنظر للجبل البعيد ، قلل من شان البعد الثالث ودفع الجبل الى العمق وبالعكس إرتد الجبل قليلاً الى المتلقي ، وما أنقذ الفنان من معالجته الآنفة الذكر ، سوى القيم اللونية الغامقة والألوان المركزة التي عالج بها مقدمة اللوحة وخاصة الصخور الكبيرة التي تشكل الزاوية اليمنى من المنظر .

واللوحة هي من المناظر النادرة التي عالجها الفنان من منظور (الطبيعة الخالصة) ولم يدخل فيها ، بعكس لوحاته الاخرى وخاصة ما عرضت هنا كعينات بحث عن الفنان ، (الطبيعة المصنعة) ، ولهذا دخلت (أي اللوحة المذكورة) في صميم الهدف الفني الذي نحن بصدده ، ويزداد تقديرنا لها ، اذ أنها رسمت في اربيل منذ مدة تزيد على نصف قرن مضى وتعتبر أساساً متيناً لحركة الفن التشكيلي في كردستان العراق خاصة والوطن العراقي عامة .

والفنان انتقل بمهارة بين الظلال القوية والالوان المشمسة الفاتحة برشاقة وفعل الشئ نفسه بين الألوان الباردة والحارة وشمل هذا النمط والمعالجة ، الأنعكاسات المثيرة التي أحتلت الثلث الأول من مقدمة اللوحة ، وكان هذا من أسباب النشوة التي يشعر بها الناظر والمتعة التي يحس بها ، وتثير في نفسه ذكريات (ملونة) وجميلة عن الاماكن والاجواء التي ترعرع فيها أو التي شاهدها عندما كان يصطاف فيها وهذا الشد المطلوب والعلاقة الشعورية المتبادلة بين الانجاز الفني والمشاهد ، عندما يتحقق ، يجعل اللوحة جزءاً من خزين الحالة النفسية أو تكوينات الذاكرة الثقافية والجمالية للانسان ولتصور الحالة السيكولوجية المذكورة نذكر : الشعور بالغرابة وعدم الاهتمام والنفور واللآمبالاة التي تمنحها لوحة من طراز مختلف للحالة الأولى أي عندما لاتمنح اللوحة استجابات جمالية للمشاهد ، فتكون عابرةً دون أثر جمالي وانساني وقد تكون سلبيةً بل حتى (إعتدائية) ، اذا جاز التعبير .

وتقترب تقنية هذه اللوحة من سابقتها أي (شقلاوه شكل رقم –٢٤) ، إلا أنها اكثر خشونة واكثر حركة وديناميكية ، واللوحتان على نقيض شكل رقم (٢٦) و (٢٧) اللتان تمتازان بأسلوب قريب الى الاداء الأكاديمي وسوف نأتي قريباً الى شرحهما وتحليلهما في الصفحات القادمة انشاء الله وشكلت الكتلة الصخرية ذات الألوان المركزة ، الزاوية اليمنى من مقدمة اللوحة وهي في الوقت الذي ساعدت على تحقيق البعد الثالث من خلال مقارنتها مع الكتل

الصخرية والجبال البعيدة والتي ذكرناها قبل قليل ، الا انها اى (الكتلة الصخرية المذكورة) منحتنا شعوراً باللقطة الفوتوغرافية التي كان لابد من دخولها في اطار العدسة واستحالة تجنبها تكنيكياً ، ولو حذفها الفنان حسب اعتقادنا مكتفياً بالنهر الجاري المنعكس على صفحته النقية كل هذه الانعكاسات والألوان التي ربطت مكونات اللوحة بها (أي بأنعكاساتها) لكانت اكثر فنية .

واللوحة إنجاز فني جيد وهي تنتمي الى طبيعة كردستان العراق بقوة .

المنارة المظفرية في اربيل . دانيال قصاب . ١٩٤٢ . شكل رقم (٢٦)

على مساحة مستطيل أفقي ، قُسّم الى ثلاثة أقسام افقية ، خصص الفنان القسم الاول والثاني لسماء الشمس ألغاربة وطرزها بغيوم ذهبية وبرتقالية ومشتقات الألوان الحارة والدافئة وهذه المعالجة الفنية استوحاها الفنان من تراث الفن الاوربي، في رسم الطبيعة ، ونعني تخصيص الجزء الاكبر من اللوحة للسماء وتكون عادة (٢ X ١) ، تسمح بأيلاء الاهتمام الاكبر للسماء والفضاء الواسع ، فيشعر الناظر بمساحات هدؤ واضحة بتأثير الأئتلاف النفسي مع مناخات العمل الفني وتفاصيله المرسومة تلك التي تشيعها الطبيعة واجواءها او قد تنعش هذه الموضوعات في اللوحة ذكريات إنسانية مرتبطة بالأنسان أما الحالة العكسية ، وهي رفع خط الافق بحيث لايبقي الفنان سوى شريط ضيق من السماء ، يشعر الناظر بنوع من الضيق والأحتصار النفسي. جعل الفنان المنارة المظفرية وهي التي تنسب الى السلطان (مظفر الدين كوكبرى — صهر البطل الاسلامي الخالد صلاح الدين الايوبى) ، (مركز سيادة) في اللوحة ، وفي الوقت الذي رسمها الفنان كانت المنارة خارج المدينة ولذا كانت تسميتها الشعبية الأربيلّية (منارة چولي) أي المنارة التي تقع في فضاء غير مسكون أو أرض فارغة غير مأهولة (چول) ، والآن تقع المنارة المظفرية في وسط المدينة . ألا ان المنظر الذي رسمه الفنان (دانيال قصاب) لهذا الأثر المعماري الاسلامي والذي يمكن إضافةً الى طابعه التسجيلي منذ اكثر من نصف قرن (يرجع تأريخ رسمه الى عام ١٩٤٢ أي قبل ستين سنة مضت) يمكن حصرها في إطار المدرسة الواقعية ذات المسحة الأكاديمية . ويختلف من حيث المعالجة الفنية عن الشكل رقم ٢٤ وبشكل

خاص عن الشكل رقم (٢٥) بتقنية ناعمة وإخفاء أثر وحركة وديناميكية الفرشاة ولولا بعض تفاصيل السماء المرسومة وخاصة النهايات العليا وكذلك لون الجبل الرصاصي –الأزرق البارد ، لكانت السيادة المطلقة للألوان الدافئة والترابية والأوكرات إضافة الى حواشي الغيوم التي حولتها الشمس الغاربة الى مطرزات ذهبية .

وعادة أهل أربيل الى الآن ، هي العودة الى البيت مع مغيب الشمس فسكنة هذه (المدينة العائلية) الوديعة توارثوا منذ القدم تخصيص النهار منذ الصباح الباكر للكد والعمل وتحصيل لقمة العيش ، ومع الغروب يعود الجميع لتجتمع العائلة بكامل أفرادها ونلاحظ هنا ، بأن حاملات محاصيل القمح والراعي مع أغنامه ، والفرسان و الراجلون ، جميعاً ، آيبين صوب المدينة ، وكان الفنان أميناً ومبدعاً في التعبير عن هذه العادة النبيلة ، إضافة الى الجو النفسي الملائم المتمثل بالعلاقات اللونية الدافئة والهادئة التي سيطرت تماماً على لوحته .

في الوقت الذي ساعد المثلث الذي يمثل أرضاً يابسة من مزيج اللون القهوائي – البرتقالي المحمر دوراً مهماً بادئاً من وسط اللوحة تماماً ومن الحافة السفلية ومتجهاً جهة اليسار ، في تحقيق البعد الثالث من خلال مكوناته المركزة لكي يشعر الناظر مدى قربه وأهميته ، بعكس الأقسام البعيدة التي خضعت الى المنظور اللوني من خلال تخفيف الألوان ، وخاصة الجبل ذو اللون الرصاصي المزرق الممتد بانسيابية على طول اللوحة ...... نقول لعب هذا المثلث دوراً مغايراً وسلبياً في اختلال التوازن والحبك الانشائي ، فجعل النصف الأيسر الحاوي على المنارة الهائلة، ثقيلاً ومكتظاً بالكتل والمكونات الاخرى ، وهو عكس الجهة اليمنى التي تبدوا فارغة مقارنة معها (أي الجهة اليسرى) ولو نقل الفنان هذا المثلث الى الجهة اليمنى ، لكان التوازن على أفضل ما يكون .

ساعد الغبار المتصاعد من تحت أرجل الاغنام ، اضافة الى الشريط الضبابي الذي احتل النهاية السفلية للجبل من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، على تحقيق حركة لونية وبصرية وإثارة جمالية ، ورفع من مكانة المنظر .

لقد كان اختيار الفنان ذكياً في رسم المنارة المظفرية ، فهذه المدينة العريقة (أربيل – أربائيلو – اى مدينة الالهة الاربع) تشتهر بقلعتها التأريخية (وسوف نأتي على ذكرها في تحليلنا للشكل رقم ٢٧) وكذلك بالمنارة المظفرية ، فهذان الرمزان ، أي القلعة والمنارة ، يشكلان علامة فنية

معمارية وتأريخية للمدينة العريقة والمنظر في الوقت الذي قد يبدو فيه (عاماً) اكثر مما هو (خاص) الا ان الفنان قد حاول فيه بوضوح التعبير بصدق عن اعجابه الصميم وانتماءه الواضح للبيئة التي عاش فيها ، فجسد المعالم الاربيلّية الرائعة ذات التاريخ العريق ، بما امكنه من قدرات وامكانيات تتلاءم مع هذا الميل والصدق والانتماء تظهر الايقاعات الداكنة (وهي قليلة) والمتكونة من أجسام الناس وهم في حالة حركة وكذلك الدواب وأماكن الظل في حالة التناقض اللوني مع الجو اللوني السائد العام ، فلم يكن تأثيرها مقلقاً وسلبياً ، بل على العكس كان دورها تنشيط الجو العام وتنغيمها في حدود معقولة ولولاها ، لربما أحس المتلقي بنوع من الملل.

وتأتي اللوحة منتمية تماماً الى جو كردستان العراق وتسجيلاً فنياً ناجحاً الى خصائص البيئة الاربيلّية واضافة موفقة الى تأريخ حركة الفن العراقي المعاصر .

(١) المنارة المظفرية[٨] . عُرِفَتْ بالمنارة المظفرية نسبةً الى (مظفرالدين كوكبري) الذي حكم أربيل وعرف بـ(الملك المعظم مظفرالدين ٥٨٦-٦٣٠هـ) في عهد الأتابكة (٥٢٢-٦٣٠هـ) وأرتفاع المنارة يبلغ ٣٧متراً وكانت تعلو جامعاً في الأصل لم يعثر منه إلا على بقايا من بعض أسسه، تحرتها مديرية الآثار العامة في عام ١٩٦٠ والمنارة مشيدة بالجص والآجر ومزينة بزخارف آجرية شبيهة بوجه عام بمنارة سنجار ومنارة الجامع النوري (الحدباء) في الموصل ومنارة داقوق وكلها من العهد نفسه، وقاعدة المنارة مثمنة ولها بابان مغلقان كل منهما يفضي الى سُلّم حيث يوجد في باطن المنارة اسطوانة يدور حولها سُلمان وقد قامت مديرية الآثار في عام ١٩٦٠ بترميمها وتقوية قاعدتها[٩] .

(٨) اسماعيل، زبير بلال، مجلة شانيدر، العدد الأول، أربيل، ١٩٩٨.

(٩) باقر، طه وسفر، فؤاد. المرشد الى موطن الآثار والحضارة. الرحلة الخامسة (بغداد-أربيل). بغداد، ١٩٦٦.

قلعة أربيل التاريخية. دانيال قصاب . ١٩٤٢. شكل رقم(٢٧)

بما أن لوحة (قلعة أربيل التاريخية) عبارة عن طبيعة مُصنّعة وليست طبيعة خالصة، فأنها من الصعوبة بمكان ، إدخالها الى الاطار المخصص للبحث وإتخاذها عينة معتمدة[10] ألا إنها تمتلك جانباً فنياً وتوثيقياً مهماً، فالبوابة الرئيسية التي نشاهدها هنا، أجريت عليها تغيرات كبيرة، بحيث اختلفت تماماً في الوقت الحاضر، واللوحة المذكورة تعيد الى ذاكرتنا الصورة القديمة لها ومن منظور فني و وثائقي جميل.

ويرجع تأريخ القلعة الى الألف السادس قبل الميلاد وهي من المدن القليلة جداً في العالم التي بقيت مأهولة بالسكان، فشهدت دُولاً وعهوداً مختلفة منها:- السومري والبابلي والأكدي والآشوري والفارسي و اليوناني والساساني والاسلامي. ويبلغ ارتفاع القلعة اكثر من ٢٦ متراً ومساحتها ١٠٢ الف متراً مربعاً ومحيطها ١١٣١ متراً ووصَلَتها فتوحات سرجون الأكدي (٢٣٧١-٢٣١٦ ق.م) وحمورابي (١٧٩٢-١٧٥٠ ق.م) وكانت مركزاً لحكم الگوتيين (وهم من سكان جبال زاكروس وهم أسلاف الأكراد) في حدود (الألف الثالث ق.م)، وكانوا يعتبرونها كالآشوريين مدينة مقدسة (أربائيلو) أي مدينة الآلهات الاربع ويقيمون فيها (صلاة ألاستخارة) قبل التوجّه الى ساحات الحرب. أما معبد الآلهة عشتار فكان يقع في قلعة أربيل، وعُثر على

(١٠) بعد بحث دؤوب لم يحصل الباحث سوى على اربعة عينات للفنان كان رابعها (شكل رقم ٢٧).

تمثال برونزي في القلعة حُفرت عليه كتابة تحمل اسم (شمس بيل) الذي أهداه الى الآلهة الاشورية (عشتار أربيللا) والتمثال موجود الآن في متحف اللوفر بباريس ودارت رحى معركة هائلة قرب أربيل بين أسكندر المقدوني وداريوس ملك الفرس في سنة (٣٣١ ق.م)، تغلب فيها الأسكندر وكان اليونانيون يسمّون المدينة بـ (أربيللا). وفي سنة ٦٤٢م فتح المسلمون مدينة أربيل وكان ازدهارها كبيراً في عهد ثالث أمراء الاتابكة ونقصد به (مظفرالدين كوكبري) وشمل الازدهار العمران و الثقافة والمدارس وغيرها من أوجه الحضارة والتقدم. وللقلعة ثلاث بوابات كبيرة والبوابة التي رسمها الفنان (دانيال قصاب) كانت تقوم مقام البوابة الجنوبية الحالية والتي كان القسم العلوي منها يتكون من (دار الحكومة أي السراي) ومن سرداب أتخذ سجناً والبوابة نفسها كانت مصنوعة من باب خشبية عملاقة) وقد بناها المعماري الكردي المشهور (إسماعيل السنوي) عام ١٨٧٠ وهو نفس المعماري الذي بنى قصر الوجيه الأربيلّي (الملا الأفندي) والدار الأثرية الرائعة للشيخ جميل افندي أما البوابة الحالية التي تُشاهد اليوم، فأنها بُنيت في عام ١٩٧٩ على غرار أبواب المدن الآشورية، بعد تهديم البوابة القديمة في سنة ١٩٥٤ وبقيت لوحة الفنان (دانيال قصاب) وثيقة حيّة وابداعاً فنياً جميلاً لها[11].

(١١) هذه المعلومات استقاها المؤلف من مقابلة مع مدير عام المتحف الحضاري في أربيل السيد كنعان رشاد المفتي ومن أرشيف المتحف المذكور كذلك. أجرى المقابلة في ١٠ نيسان عام ٢٠٠٢.

آزاد شوقي

منظر كردستاني(١) . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم(٢٨)

على مساحة مستطيل أفقي رسم الفنان لوحته (منظرمن كردستان ١) شكل رقم (٢٨) وجعل مركز سيادتها حركة جبلية متماوجة حارة جداً، بين اللونين (الأحمر و البرتقالي)، تتوسط تماماً المنظر وتقطعها من أولِّها الى آخرها بشكل أفقي، ومّما زاد من حرارتها (أي الجبال) الأشجار (الباردة) لونياً والتي حددَّت حافتها السفلية والجبال التي تعلوها. وقد عولجت أيضاً كالأشجار الباردة بلون بارد وخُصِّصت المساحة الباقية لسماءٍ زرقاء تزينت بغيوم ذات تكوّرات وحركات، إنسجمت مع حركات وايقاعات الاحراش والشجيرات التي أحتلت الربع الاول من الحافة السفلية في مقدمة اللوحة وقد حاول الفنان تنغيم تدرجاتها بأنتقالات جريئة بين الحرارة والبرودة وكأنه تمهيد الى التناقضات الشديدة لما يعلوه وخاصة (مركز السيادة) التي بدأنا اول ما بدأنا، تحليل المنظر منه.

وبالرغم من أن الانطباع الذي يستمده المُتَلقي، يوحي له بأن المنظر ما هو الاّ (سيكچ) أو دراسة لونية تمهيدية لمنظر المستقبل أي لعمل فني متأنٍ قادم أو تسجيل إنطباع لوني سريع استعداداً لعمل، الاّ انه أي المنظر ومن هذا المنطلق يدخل ضمن مفهوم الاسلوب (الواقعي التعبيري). والحقيقة أن التعبيرية التي ذكرتها تَتَجَسم في الحركة والديناميكية التي تسود مكوناتها أولاً والحرارة والبرودة والأنتقالات المفاجئة بينهما. وتبدو بعض الألوان في النسيج اللوني العام غريبة وخاصة غير مألوفة في عيون الجبليين وبشكل أخصْ فنانوا هذه المنطقة الاّ انها مع ذلك لا يمكن رفضها.

ومسألة البعد الثالث والتنغيمات التي تساعد على الشعور بالمسافات والاجسام التي تقع في العمق، في هذا الشكل (رقم ٢٨)، تكون ملغاة فمعالجة أبعد جبل في اللوحة تمت وكأنه أقرب

شجرة من أشجار السرو والصنوبر سواء حيث من القيمة اللونية وقربها من نفس اللون البنفسجي الغامق وقد عُممّ على (الجبل والاشجار) أو من حيث القيمة الضوئية، ومايلاحظ بوضوح إنعدام الانعكاسات الآتية من السماء، تماماً والانعكاسات المنبعثة من بُقَعْ الالوان الحارة التي توزعت بجوار بُقَعْ الألوان الباردة وخاصة في مقدمة اللوحة، وقد أتينا قبل قليل على ذكرها.

وينعدم وجود اشخاص في اكثرية مناظر الفنان، وتبقى الطبيعة خالصة أو مصنعة أو مكونَّة من طبيعة خالصة وطبيعة مصنعة، دون سكنتها، واذا كانت نفس الحالة أي عدم وجود أشخاص في اللوحة تشمل فناناً آخر من جيل الشباب والذي سوف نأتي على ذكره وهو الفنان (جوهر محمد) والذي ينطلق من اعتقاد ديني يعتقده هو شخصياً وهو (تحريم تصوير الانسان)، فأن الفنان آزاد ليست له نفس الاسباب. ويوحي المنظر بأن له إمتداد مماثل أو مشابه مع بعض (الفروقات) التي تَفْرضها حركات الجبال والغابات الطبيعية، في الجهتين، يميناً ويساراً وكأنَّ الفنان إقتطع هذا الجزء وكان من الممكن، إقتطاع أو اختيار الجزء الآخر، سواء عن يمينه أو يساره، لكي يرسمه، ومن أجل التنويع ليس إلاّ إختار مستطيلاً افقياً أو عمودياً ونفذّ منظره على مساحته. وتتشابه بيوت القرى فهي مستطيلات افقية أو عمودية أو مربعة والابواب والشبابيك تمتلك نفس الأبعاد ولكنها (مصغّرة) ومنسجمة مع الواجهات أو جوانب الدار وتتكرر العملية في اكثرية اللوحات وكأن الفنّان ترسخت في ذهنه أو إحساسه وقلبه صورة منظر لقرية جبلية وأشجار وجبال متشابهة واستمر يكررها مع تغيير قليل في اختيار أحجام اللوحة (أفقية، عمودية، مربعة أو بانورامية وغيرها) وكذلك تنويع في العلاقات اللونية وكلها يمكن حصرها، كما ذكرنا في بداية تحليل الشكل(٢٨) في اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية) وأحياناً (الأنطباعية).

وتنتمي لوحات الفنّان الى بيئة كردستان العراق ويعتبر هو من الفنانين الروّاد وقد تُعتبر تجربته اضافة جيّدة الى مسيرة الفن الكردي خاصة وحركة الفن العراقي المعاصر، بشكل عام.

منظر . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم(٢٩)

نظراً لشدة التشابه بين هذا المنظر وبقية المناظر التي رسمها الفنان، وانطباق التحليلات التي ذكرناها لمناظره السابقة والتي اتخذناها كَعَيّنات ولَمْ نحصل على غيرها، نكتفي بذكر اللوحة وإعطائه محلاً مُخصّصاً في مجموعة العّينات تحت رقم (شكل رقم ٢٩. منظر).

الخريف في كردستان . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم(٣٠)

على مساحة مستطيل عمودي، حيث ساعد إختيار المساحة العمودية لِرسم مجموعة من الأشجار الخريفية العالية ومن خلال تكوين من طبيعة خالصة تتخللها تفاصيل صغيرة من طبيعة مصنعة، نفذ الفنان لوحته وهو يتغنى بخريف كردستانى ذا ألوان ذهبية وبرتقالية وحمراء ، ومما زاد من الروحية الديكورية للأشجار الخريفية السامقة والتي نفذت على شكل بقع لونية دون تفاصيل وبأختزال ، إدخاله بقع من الألوان الباردة من الزراقات والرصاصيات والبنفسجيات (خاصة ما مالت منها الى القطب البارد ، أي مازاد منها نسبة الازرق مقارنة مع الأحمر والتي ولدت من مزجهما هذه البنفسجيات) ، ومن خلال لعبة حصر الحار بين باردين والبارد بين حارين أدت الألوان الخريفية دورها المؤثر في نفسية المشاهد وتناوبت هذه العملية حيث بدأت من الحافة السفلية وأرتفعت مع ارتفاع الغابة ومنتهيةً بالجبل الشامخ العالي

وخصص الفنان الزاوية اليمنى وجزءاً من الزاوية اليسرى كذلك الى سماء صافية تزينها غيوم بيضاء شبيهة بنفس تكوينات السماء التي رسمها في الشكل رقم (٢٨) .

وخلت اللوحة من الوجود البشري لكن أدخل الفنان مجموعة البيوت التي تشبه البيوت التي يدخلها في كثير من مناظره . كما أهمل البعد الثالث واستعمل لوناً مركزاً للجبل البعيد ، فقربه بدلاً من ان يبعده (كما في الشكل رقم ٢٨) وتشابهت مكونات المنظر من حيث وجود نفس الاشجار والبيوت والجبال والعلاقات اللونية الحارة والباردة وتجاورهما وانتقالاتهما المفاجئة ونظام التناقضات اللونية ، مع الشكل رقم (٢٨) الى أبعد الحدود ويكاد يكون الفارق الوحيد بينهما إختيار الحجم ، فالاولى أفقية وما نحن بصددها أي الشكل رقم (٣٠) عمودية .

ومع كل هذا ، فالمنظر ينتمي الى بيئة كردستان العراق وهو يحمل الاسلوب الذي يتميز به الفنان .

منظر كردستاني (٢) . آزاد شوقي . شكل رقم (٣١)

بتصميم پانورامي بولغ في إفقيته ومن تكوين جامع ، لطبيعة خالصة وطبيعة مصنعة ، رسم الفنان منظراً من كردستان العراق ، يتكون كأكثر مناظره من الجبال والأشجار العالية ومجموعة بيوت قروية بنوافذ وأبواب تتشابه ايقاعاتها ، الا إنها (مصغرة) وخالية كالعادة من الوجود الانساني ، إلا أن الاختلاف الشديد ، مقارنةً مع العينات السابقة هو الاحساس الدرامي الذي خلقه الفنان من خلال استعماله للألوان الداكنة (بعكس سابقاتها والتي تحدثنا عنها) ، وبدءاً من السماء التي وزعها الفنان على الزاوية اليمنى وجزء ضئيل من الجهة اليسرى ، ذلك ان الجبل القائم قد أرتفع ليطبق على السماء وهي مكبدة بغيوم كثيفة ، وأستمرت العلاقات الداكنة (عدا خط من الضوء حدد النهايات العليا والطبيعة الجغرافية للجبل الوسطي الذي يلي الجبل الأول) واستمرت المعالجة حتى شملت جميع ارجاء المنظر ومنتهيةً بالحافة السفلية له ونستثنى عدة ايقاعات فاتحة لبعض البيوت) وهي شبيهة بنفس البيوت التي رسمها الفنان في لوحاته السابقة . ولو اضاء الفنان مكونات المنظر (شكل رقم ٣٠) لخرجت الألوان المشرقة والديكورية السابقة والتي استعملها بصورة اشد تأثيراً في العينات المذكورة .

وقد يكون إلغاء الوجود البشرى في هذا المنظر بالذات يشكل عنصراً إيجابياً ومُتَمماً للجو الحزين الذي يطبع هذا العمل وهذه حالة معاكسة للمناظر السابقة ، حيث إنعدام العنصر البشري في المناظر الطبيعية والذي يشعر المشاهد بفقدان عنصر حيوي وهام جداً .

مصيف صلاح الدين . سليمان شاكر . ١٩٨٢ . شكل رقم(٣٢)

ساعد الامتداد الأفقي على تقريب المنظر من سمة الطبيعة والواقع الموضوعي، مما مَنَح شعوراً جميلاً للمشاهد، وساعد في تركيز هذا الشعور الجو اللوني المضيء والمتلئ بأشعة الشمس، ولقد أكدّ الفنان هذا الجو عندما منح مجموعة من الناس وخاصة الرجل الكردي الذي يمشي في مقدمة عائلته، تركيزاً لونياً شديداً ودرجة ضوئية غامقة، فمن خلال التناقض الشديد لملابس العائلة والمناطق المضيئة بأشعة الشمس، أشتد شعور المتلّقي بقيم المناطق المشمسة. وساعد الشريط الممتّد المكوّن من بيوت سياحية وأشجار كثيفة على إغناء مكوّنات اللوحة، وعكس طابع وجمال مصيف صلاح الدين الذي لا يبعد عن أربيل اكثر من نصف ساعة بالسيارة، والمتربع على قمة جبل پيرمام الجميل والحقيقة ان سقوف البيوت السياحية الحمراء، ذات التكرار الهندسي ساعد على احياء بقية الألوان المتقاربة في إنتمائاتها، عدا لون الجبل الذي يرتفع عالياً في الزاوية اليسرى من المنظر، فهو أكثر دفئاً واما الوان السماء فأدّت دوراً محايداً وهادئاً وتكاد تكون الحدود التي تحد الجبال المتشابهة، لا حَدّيّة فيها، من ارتفاع الى عنان السماء أو نزول الى قلب الوادي السحيق، كما يلاحظ في بعض مناطق كردستان العراق، وهذا الهدوء والاعتدال في خطوط الجبال سمة طبيعية لجبال پيرمام و سفين وبعض الجبال القريبة من أربيل، وكان الفنان أميناً في نقل إنطباعه المرتبط بهذه المنطقة بالذات، وتكاد تخلو اللوحة من الانفعال والتفاعل الشديد مع البيئة المرسومة، وكأن الفنان أكتفى بنقل ما شاهدته عيناه مع بعض التجاوب الملحوظ وكان الأمر مختلفاً في شكل رقم(٣٢)، حيث جرى تحليله ويذكر الشكل رقم(٣٣) بلقطة فوتوغرافية أمينة، الاّ ان اضافة العائلة الكردية، رفع الاحساس الفني بالموضوع وساعد على ذلك مجموعة الاشخاص القريبين من البيوت السياحية التي تتشابه في تصميمها المعماري على الجهة اليسرى من المنظر.

والمنظر ذو طابع (بانورامي)، باستطالته الأفقية، وقصد الفنان هذا الأمتداد الأفقي في المساحة من أجل تحقيق الروحية البانورامية وهذا مما زاد من جمالية اللوحة، فهي توحي بانتشارها على اليمين وعلى اليسار الى حدود غير متناهية وهي بذلك تقترب من الطبيعة الممتدة في الواقع والتي يشعر الانسان براحة وطمأنينة بين ذراعيها هذه الطبيعة الام التي تميل باستمرار الى الاصل الاول أو الحضن الازلي القديم للانسان كلما خالجه احساس العودة الى المنابع.

ساعدت زاوية الاختيار في رسم المنظر على السيطرة وجمع أجزائها ومكوّناتها من بيئة خالصة وبيئة مصنّعة، والمكوّنة اكثرها من البيوت السياحية ذات التصاميم الهندسية المتشابهة والتي تخلق نتيجة تكرارها ايقاعات هندسية زخرفية متشابهة أيضاً.

ويمكن ادراج اللوحة الى نوع من (الواقعية) الأقرب الى تسجيل انطباع عن منظر سياحي لمصيف صلاح الدين في أربيل، نقله الفنان بأمانة مع بعض الاضافات التي جاءت لمصلحة اللوحة وإغنائها، خاصة إضفاء مشهد العائلة الكردية المرسومة في الزاوية اليمنى وفي الخط القريب والملاصق الى الحافة السفلية للتكوين الانشائي.

لم يخلق الفنان أي مركز للسيادة في لوحته واكتفى بتوزيع اهتماماته على كافة نواحيها مع تركيز متقصّد في بعض أجزائها والتي أتى المؤلف على ذكرها. وساعدت المعالجة اللونية وقيمها الجبل الذي يرتفع في القسم الأيسر من نهاية المنظر، على تحقيق المنظور اللوني والبعد الثالث، فأنتمائه الى الألوان الباردة التي تشكّل تناقضاً معتدلاً مع الجو اللوني المشمس، بدون مبالغة في أرجاء ثلثي اللوحة بدءاً من مقدمتها والحافة السفلية لها، ساعد على دفعه (أي الجبل) الى العمق، ولون السماء الهادئ وغير المنغم ضوئياً ولونياً، ساعدت العلاقات اللونية والضوئية العامة التي عالج بها الفنان لوحته، على ترتيب مجمل التفاصيل الفنية فيها باتقان واضح ذلك لوكانت السماء ذات كتل من غيوم تتخللها الألوان الزرقاء ومنتمياتها، لكان وقعها سلبياً، حسبما يعتقد الباحث، والحالة الراهنة، لحياد دور السماء ولونها الهاديء كانت من المعالجات الأيجابية في المنظر الذي ينتمي الى بيئة كردستان العراق، خاصة مصايفها السياحية الجميلة.

سليمان شاكر

مضيق گـلي علي بك . سليمان شاكر . ١٩٨٩ . شكل رقم(٣٣)

في منتصف الخط الذي يَحُدُّ النهاية العليا للّوحة، والذي ينحدر يساراً بشكل حاد ومع حافاته السفلية التي تكون جانباً من المضيق ويشكل اللون الأزرق والرصاصي ومشتقاتها حوالي ثلثي اللوحة بِرُمتها، وساعد اللون المستعمل في جعل الجبل ايحائياً بِرَهْبته اكثر من ابرازه وتشخيصه بوضوح ومدفوعاً الى العمق، مما أبرز معالجات الأقسام القريبة من الحافة السفلية والمثلث الجبلي المُضيء وسفحه على الجانب الأيسر، وخلق الجو العام الموحي بالهدوء والطمأنينة ومما ساعد على تأكيد هذا الشعور هو التأثير الذي يوحيه الشخص السائر على الطريق والذي يتبعه طفل بوداعة وهدوء.

ويتكون النسيج الداخلي للمنظر ونتيجة تحليله من مجموعة المثلثات المتراكبة ذات الوضعيات والأتجاهات المتباينة، مؤكدة الطبيعة الجغرافية الكردستانية، حيث الجبال والسفوح والأرض المتموجة ذات الحركة والداينميكية المشهودة إلاّ ان تغطيتها بالألوان الباردة التي تكون (مركز السيادة) فيها قد ساهم بتهدئة حدة وقسوة طبيعة البيئة المذكورة، ولو كان الفنان استعمل بقعة لونية صغيرة حارة أو نارية، لظهرت أهمية الألوان الباردة ودورها النفسي بشكل أوضح نتيجة المقارنة ودون ان تكون البقعة المذكورة مركز سيادة فيها. والمنظر ينتمي الى بيئة كردية عراقية خالصة وجاءت الزاوية التي اختارها الفنان في رسم المنظر موفقة إذ أن هذا الاختيار ساعد الى حد بعيد على تشخيص مميزات البيئة الكردستانية، فأضافة الى التكوين المتماسك فان توزيع الألوان بين مناطق مشمسة واخرى مظلة، دون إيصالها الى أحكام التناقضات العنيفة، ساعد في أحياء اللوحة وزيادة حيويتها وتقليل مباعث الملل فيها والذي قد يصيب المشاهد، ويبقى الجبل الذي يتكون من الوان رصاصية وزرقاء أو مشتقاتهما الكثيرة فيحتل الى القسم الأكبر منه أي (مركز السيادة) المذكورة، ولكن بطريقة هادئة دون إشارات حركية وخطيَة في المساحة

الكبيرة المخصصة له، واللون السائد المسيطر فيه هو من الاسباب الـتي جعلت الجبـل أن يكـون (مركز السيادة) في المنظر، والأشجار التي ارتفعت في وسط اللوحة وقريباً من الحافة السفلية لها بشكل عمودي، ساعد على تنويع مكوّنات اللوحـة و تقريبهـا مـن البيئـة، ألا انهـا في الوقـت نفسه، قللت جزئياً من الترابطات والأيقاعات الجبلية وانحداراتها وصعودها بالاتجاهات المتباينة.

ويمكن ادراج اللوحة التي رسمها الفنان بشكل مستطيل افقي في اطار المدرسة (الواقعيـة) والـتي يجوز تقريبها الى اسلوبية الاشتغال لدى جماعة (**الپريدڤيژنيكوَڤ**)[١٢].

والمنظر ينتمي الى طبيعة كردستان العراق الجبلية مثل أغلب الأعمـال الفنيـة الـتي استلهمت هذا الواقع الجمالي ذو التكوينات الحيوية والالوان الرائعة.

---

(١٢) جماعة الپريدڤيژنيكوَڤ، مجموعة من الفنانين الروس الموهوبين، تجولوا في أرجاء روسيا الشاسعة ورسموا بحب وعشق شديدين مشاهد مختلفة عن الطبيعة في روسيا وسبق أن ذكر الكاتب اسماءهم في الحقـل المخـصص لهـم في المؤلف.

زقاق في قلعة أربيل . سليمان شاكر . الثمانينات . شكل رقم (٣٤)

على مساحة مستطيل عمودي رسم الفنان طبيعة مصنعة تمثل منظراً يمتد عمره الى اكثـر مـن ثمانية الاف سنة مضت على اساس ان المشهد يمثل زقاقا في القلعة التي تمتـد عميقـا في الـزمن. ترتفع على جانبي اللوحة أبنية خضعت الى الظل، وأخرى، خلق الضوء الشديد لها ظـلاً قويـاً، فدخل في اطار التناقض اللوني وقيم الضوء المتباينة جـداً، وتـوحي معالجـات البنـاء القـديم في القلعة الاثرية في اربيل وكأن البيوت و الجدران صُبغت حديثاً، كمـا أن الفنـان أهمـل منـاطق (الضوء المنعكس) التي كانت من شأنها أحياء المنظر، ومنها الانعكاسات الباردة الساقطة من السماء والانعكاسات الدافئة الاتية من الارض و السطوح الشديدة الضياء، وبالنسبة للمـتمعن في اللوحة لا بد أن يلاحظ أن رسمها تم وكأن الفنان كان واقفا على مستويين مختلفين للنظـر، فلـم يُخضع الاقسام العليا وخاصة البناء الوسطي العالي ذا الاقواس القديمة من الجهـة اليـسرى الى منظور فوق مستوى النظر، كالذي نفذه في الجهة اليمنى من نفس المقطع، وفعـل الـشيء نفسه مع منطقة الظل في الحائط الوسطي المضيء جداً، واستمر في نهجه المنظوري الازدواجـي عنـدما رسم الصفيحة التي تستعمل لنقل الماء في يد المرأة الـتي تحتـل جانبـاً مهمـا في الجهـة اليمنـى، وهي قريبة جداً من الحافة السفلية للوحة وحققت اللوحة جوا يوحي بالكآبة و الوحشة وربما كـان هذا من ضمن هدف الفنان عندما رسمها و اللوحة تذكرنا بالاجواء التي رسمها الفنـان(كيريكـو)

ذات الاجواء الميتافيزيقية الموحشة والمدن الكئيبة، و لا أظن الفنان مقلّدا أو حتى متأثراً بالمدرسة الميتافيزيقة المذكورة.. نقول قد يكون الجو العام للمنظر المذكور هو الذي انعكس في لوحته من خلال رؤية معاصرة للفنان و الحقيقة ان تعميم لون واحد أو ألوان قريبة في منتمياتها توحي(بالصبغ) أكثر من (اللون)، لموضوع صعب كهذا، جاء ضد مصلحة اللوحة و التقنية المفروضة في حالات كهذه استعمالها و اللجوء الأكيد اليها، حيث كانت الابنية تشعر المتلقي بالزمن السحيق وآثار الدهر الذي ترك بصماته عليها. و شمل (التبسيط) حتى الطفلتين المتقابلتين المتحاورتين اللتين كادتا ان تتحولا الى (مركز سيادة) في وسط اللوحة، ولم يرسم الفنان نتيجة ما ذكرنا حتى ملامحهما تقريباً. والحقيقة أن تحقيق البعد الثالث في مناظر الطبيعة المصنعة كهذه، ليس هدفا صعب المنال، فلو دفع الفنان بالابواب والشبابيك التي تقع خلف الطفلتين الى الوراء من خلال التنغيمات اللونية والقيم الضوئية، لكانت هذه العملية قد ساعدته في تحقيق البعد الثالث المذكور وكانت المعالجة، حسب راي الباحث- من مصلحة المنظر.

ويمكن حصر اللوحة في اطار المدرسة (الميتافيزيقية (ما فوق الطبيعة)) وهي تشبه الى درجة ما لوحة تلوينية رسمت كتمهيد للوحة مستقبلية ترسم بتأن و صبر، ولا يخفى استفادة الفنان من آلة التصوير، وسبق أن أبدى الباحث رأيه في هذه المسألة. و ينتمي المنظر بأخلاص الى جو قلعة اربيل الأثرية و اضاف الفنان الى اعماله عملاً مرتبطاً بالموروث المعماري و الفني القديم للمكان والواقع.

بيخال . سليمان شاكر . التسعينيات . شكل رقم(٣٥)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان لوحته (بيخال) وتتكون من شق جبلي هائل يتوسط اللوحة غائراً بعدما قسم المنظر الى قسمين متساويين، وخلقا توازناً للجهة اليمنى تقابلها الجهة اليسرى. وانسجمت حركة النهر في أسفل الوادي مشكلاً قوساً منحنياً مع حركة الشارع المنحنية كذلك، لهذا الجهد الانساني الذي شق في الجبل الصلد طريقاً له ولوسائل مواصلاته، وكسب رزقه وحركته ملتئماً مع حركة الطبيعة وجهدها وعواملها الجغرافية في شق الجبل كذلك، لأنهارها وينابيعها المتدفقة لأرواء الناس والحقول والغابات، وساعد الجبل الهائل الذي يلي المضيق ويرتفع عالياً على تحقيق البعد الثالث من خلال معالجة الفنان له بتنغيم لوني وتخفيف له، مما دفعه الى العمق مرتداً الى الوراء، وجاءت هذه المعالجة في إضفاء أهمية ولتقريب الأقسام التي تكوّن مدخل اللوحة ولتطغي الانتماءات اللونية الباردة والمحايدة على كافة أجزاء اللوحة وليس موضعياً ويجلب النظر جزئياً بعض المارّة على الطريق الملتوية، بألوانهم الغامقة جداً مشكّلاً موضعاً يحقق تناقضاً في القيم اللونية والضوئية وخاصة مع البقعة المضيئة نسبياً التي تكون خلفية لهم.

ويمكن حصر اللوحة في مفهوم المعالجة (الواقعية الفوتوغرافية) أو (سوبر رياليزم)، نظراً لتبسيطها وخاصة بعض أجزائها كالقسم الأيسر منها بروح فوتوغرافية ولايخفي هنا استفادة الفنان من لقطة فوتوغرافية وهو محق في ذلك، ومنذ اكثر من مائة وخمسين عاماً وهو تأريخ اختراع الة التصوير في أوربا تقريباً، استفاد فنانون عالميون ومن ضمنهم كبار الانطباعيين وبعدهم التعبيريون وغيرهم من هذه الآلة، ألاّ ان الشيئ المهم جداً هو جعل اللقطة الفوتوغرافية

في خدمة اللوحة وإضفاء الطابع الشخصي والأسلوبي للفنان عليها وليس العكس، ونجح الفنان الى درجة لا بأس بها في هذا الجانب والاستفادة من الكاميرا.

والمنظر يتكون من طبيعة خالصة وذات انشاء محكم، وزاوية الانشاء واختيارها، زادت من الترابط التكويني لها، وتوزيع الالوان بدرجات متقاربة وتنغيم لوني وضوئي هادئ، زاد من وشائج الترابط وهي تكاد تخلو من الالوان الدافئة ناهيكَ عن ايقاعاتها الحارة، ولو أمكن ادخال مواضع صغيرة من الالوان الحارة أو النارية، لكانت حسب اعتقاد الباحث، اكثر حيوية ودون أن تخرج من مفهوم الـ (سوبر رياليزم)، وهذا المفهوم جاء من خلال تجاوز المصدر الفوتوغرافي ومنحه سمة خاصة بالفنان، كما ذكرنا، وهو أمر ايجابي إلاّ ان الباحث يؤكد مرة أخرى على الجانب الذي يشكل نوعاً من البدائية والبساطة في تنفيذها ومعالجة ألوانها وتقنية ضربات الفرشاة، وإضافة الى ذلك، فأن روحية المنظر وانتمائه الى طبيعة كردستان العراق وما يوحيه لنا، تشكل جوانب موفقة وتفيد في ترسيخ تسجيلي وتوثيقي للمكان الحقيقي اضافة طبعاً للاعتبارات الفنية، وهكذا فالمنظر انتمائه صميمي للواقع وانتماء الفنان الى بيئته واضح من خلال صدق تناوله للمشهد وكذلك تكافؤ العلاقة السيكولوجية والنفسية الخاصة بينهما أي بين الرسام والمنظر المعالج في اللوحة وهذا جانب مهم في انجاح أي عمل فني ونتيجة توزيع الاهتمامات في أرجاء اللوحة، اختفى (مركز السيادة) ولو أن الخطوط الخارجية للمضيق الجبلي وانحدارها الشديد من الجانبين الأيمن والأيسر وتقاربهما في وسط اللوحة تقريباً، وكأنها نقطة التلاشي التي تجلب النظر الاّ ان (جلب النظر) هذا وهو من مميزات وصفات مركز السيادة، ليس بالدرجة والنسبة المطلوبة لتحولها الى مركز السيادة بالمعنى الجمالي والفني، للمنظر.

وعليه فقد اعطانا هذا المنظر ايحاءً بجو كردستاني جميل ومنطقة ترتاح إليها العين وتطمئن لها النفس.

سفح جبل هلگورد . سليمان شاكر. التسعينات . شكل رقم(٣٦)

على مساحة مستطيل أفقي وفي أطار طبيعة خالصة وفي جو ربيعي جميل تزينه أزهار (شلير) الرائعة على يمين اللوحة، وفي وسطها يرتفع شامخاً جبل هلگورد الذي اكتست قمته و بعض سفوحه بالثلوج الناصعة البياض، حيث كونت تناقضاً لونيا مثيراً مع المثلث الذي يكون ضلعان له الزاوية اليسرى من مقدمة المنظر، وبالرغم من خضوع الرجل الكردي وزوجته الى منطقة الضوء الشديد، الا ان ملابسهما والتي غالى الفنان في كثافة وتركيز الوانهما، شمل التناقض اللوني بياض الثلوج و هذا من باب المقارنة في القيم اللونية و الضوئية.

و شمل التناقض المذكور آنفا طريقة معالجة السماء الصافية ذات المسحة الهادئة، تقنيةً و لوناً مع حركة الفرشاة ذات الامتدادات الافقية و المنحدرة التي ساعدت على خلق جو اكثر حيوية، عبرت فيه عن روح الربيع الحيوية كذلك، بعد شتاء كردستاني قارص البرد، كثير الثلوج و الامطار و الجليد . ونرى من جديد اهمال الفنان (للضوء المنعكس) من السماء ومن الارض ومن الجوانب، ولهذا ظهرت اجسام الشخصين وهما من الاجزاء المهمة في اللوحة، وكأنهما ملتصقان بالخلفية والجوانب، مما أبعدهما عن الجو الطبيعي الذي فتح ذراعيه واسعا لهما، كما ان عدم أخضاع بعض قطع الثلج ذات الدرجات الفاتحة جدا الى مناطق الظل البارد، أضر بوحدة اللوحة من حيث وضع الاجزاء و الجزئيات المكونة لنسيجهما في مكانها المناسب و تطبيق القواعد الفنية المتبعة في حالات كهذه، عليها.

و يمكن حصر اللوحة في اطار المفهوم الفني لمدرسة (سوبر رياليزم) ، حيث الاستفادة المشروعة من لقطة فوتوغرافية، منحها الفنان سِمة اللوحة الفنية والنظر الطبيعي الخاص به، ومن هنا

مفهوم (سوبر رياليزم). ومن جماليات اللوحة الاستطالة العمودية للأشخاص أو العائلة الكردية، وتأتي هذه الاستطالة المذكورة منسجمة مع الامتداد العمودي لقمة الجبل الذي يتوسط اللوحة وكأنه بارتفاعه و شموخه امتداد للناس أو أمتداد الناس بقاماتهم اليه. وجاءت الايقاعات الجزئية الحارة و كأنها تبادل للأنغام اللونية التي تشاهد كأزهار برية تنمو على طبيعتها في المناطق الجبلية في كردستان، مع فستان المرأة القروية الماشية بجوار زوجها. ونتيجة التنغيمات اللونية الموفقة، أبتعدت الجبال الى مؤخرة و عمق اللوحة، فساعدت هذه المعالجة على تحقيق البعد الثالث، وجاء هذا في فائدة المنظر، كما فسحت السماء بلونها الهادىء الصافي غير المنغم بالقيم اللونية و الضوئية المتضادة فرصة على منح المشاهد راحة وقتية، ذلك لأن الالوان و حركات الفرشاة التي تغطي الاجزاء الاخرى للوحة(ما عدا السماء) ، ذات حركة وديناميية، ومن خلال المقارنة بينهما، ومما لاشك فيه ان هذا الاستنتاج من قبل المؤلف، لا يمتلك طابعا شموليا وعاماً وهو (أي الاستنتاج) المذكور، قد يصلح للوحة ولا يصلح للوحة أخرى- الا انه حسب تحليل المؤلف للشكل رقم(٣٦) و حسب قناعته، صائب ومقنع.

و يذكرنا المنظر ببعض لوحات الفنانين الروس الذين عاشوا و رسموا اماكن ومشاهد مختلفة لبلدهم قبل ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ و اقصد جماعة ال(پريدڤيژنيكى) الذين عبروا أجمل تعبير عن جماليات المناظر الطبيعية الروسية و رسموا بحب بل و بعشق شديد وصادق.

ومن الممكن الكشف عن خيط جامع لمجموعة المناظر الكردستانية التي رسمها الفنان، حيث انها تتوحد داخل اطار فني و جمالي له خصوصيته المتميزة- وهذا يشكل جانباً مهما يمتلك قيمة فنية جيدة. ويمنحنا المنظر (شكل رقم ٣٦) شعوراً جميلا بربيع كردستاني زاهر و انه ينتمي الى بيئة كردستان العراق وقد عالجه الفنان بعاطفة صادقة و انتماء مخلص.

محمد عارف(*)

يود الباحث ان يذكر بأنه إسستقى هذه الشروح من الكتابات النقدية عن اعماله التي تمثل الطبيعة فقط والمنشورة في المجلات والصحف و الكتب و أدلة المعارض وحسب تواريخها.

بمناسبة أقامة الفنان محمد عارف معرضاً خاصاً عن الطبيعة أسماه (انطباعات عن العالم) في قاعة الرواق ببغداد عام ١٩٨١، كتب الناقد والفنان عادل كامل مقالاً عن معرضه في مجلة آفاق عربية وهذه المقتطفات من المقال المذكور والموسوم بـ (الطبيعة في لوحات محمد عارف) (يكن الفنان محمد عارف محبة عميقة لمشاهداته البصرية والتي تشكل غالبا المناخ العام للوحاته التي جسدت افكاره والانطباعات الخاصة بالقرية العراقية وهي مشاهدات محصورة بين عام ١٩٦١ وعام ١٩٨١ولقد جذر اسلوبه واغناه بمحبته الطبيعة كمصدر ملهم له في أعماله الفنية. ان محمد عارف يتساءل في هذا المعرض، هل انتهى دور الطبيعة في عمل الفنان؟ فيأتي جوابه في سلسلة من المشاهد الواقعية-الانطباعية- التعبيرية التي تفصح عن جواب يجعل الطبيعة كمصدر ليس لدراسة الفنان فحسب بل للمعرفة الواقعية بالفن وكتجذير للقيم البصرية التي ما زالت مصدراً من مصادر الجمال والرؤية الاصيلة. ومن هنا نكون ازاء حقيقة أولى وهو ان المصدر- الطبيعة- لابد وان يشكل قيمة جمالية للفهم الواقعي للفنان كرؤية تدرس الاشياء في ظاهرها المعلن ولا يتأسس هذا الفهم على بعد او منظور محدود الابعاد وانما يأتي نتيجة صدق فني جعله الفنان حقيقة عندما جسده بالعودة الى المصدر الاول للفن والحياة، فالطبيعة التي خلدها الفنان بغناها الشامل العميق تبقى ضمن تيارات الفن الاخرى، ذلك المصدر الحي والمستقل والمتداخل في

(*) اقترح المشرف ادخال اسم الفنان محمد عارف ضمن الفنانين باعتباره علامة متميزة في رسم المنظر الطبيعي في كردستان العراق.

التجربة الفنية، فهي- العلم-المصدر- الذي يستلهم منه الفنان تأريخ تجليات الاشياء وجمالياتها الفريدة) لذلك يؤسس محمد عارف هذا المنهج الخاص به ليذكرنا بتقليد فني معروف وهو العناية بالبصريات الواقعية.

ويستمر الناقد في مقالته قائلاً (الطبيعة /المصدر):

أنه يجد الموقف الأجمالي في رسم معالم الأشكال تكوينها وفق منظور يجعل من الطبيعة موضوعاً جمالياً خالصاً. أن ذلك لايعني انه ينفرد في هذا الاتجاه وانما يمثل قدرته على جعل الطبيعة قيمة فنية تتجلى فيها المعالم الواقعية لدينامية الحياة وغناها اللامنظور أو اللامحدود. بهذا الفهم تمثل تجربته عودة إلى الينابيع الاولى: الى المصدر الذي يستحيل الى قيمة ابداعية تخاطب حواس المشاهد وتقوده بالضرورة الى معرفة اعمق بالأبعاد اللامرئية للواقع ذاته فهو يرسم عشرات الأنطباعات عن المدن ويكاد المشاهد لايصدق ان الفنان كان قد شاهدها لولا انه توقف طويلاً امامها ليرسمها ويجعلها وثيقة حيّة. فهو يبدأ برسم القرى الشمالية العراقية التي عاش فيها ويرسم مشاهد من مدن عربية في السعودية ولبنان وغيرها كموسكو واستنبول وفينا وبرلين وبراغ وباريس ولندن الخ وهي مشاهد تقودنا الى معرفة احساس الفنان ازاء هذه الاماكن، بيد ان الطبيعة تستحيل الى قيمة تخص هذه المناطق ليس للتعبير عن ذاتها فحسب بل للتعبير عن احساس الفنان ازاءها. لكن الطبيعة تستحيل غالباً الى مشهد احتفالي تتمثل فيه جمالياتها بمفرداتها الكلاسيكية كالأشجار والسماء والرموز الواقعية الاخرى ومع ذلك يحرص الفنان على منح المكان خصائصه التي تميزه، فمشهد باريس يختلف عن مشهد من مدينة اخرى والقرية الجبلية الممطرة في اربيل تختلف عن برلين في الشتاء ان هذا الحرص جاء نتيجة للأتجاه الواقعي في اعماله وهو الذي أغنى تجربته وجعلها تمثل الصدق الفني.

ويستطرد الفنان والناقد الفني عادل كامل قائلاً في موضوع (المكان والحالة النفسية):

((بالرغم من احتفال الفنان بالطبيعة، كمكان خالص، منظور ومحدّد الأبعاد، فأنه يصور عشرات المشاهد بأنطباع نفسي، إنها محاول لنقل انطباعه الذاتي وجعله قيمة عامة موضوعية- تتجلّى فيها شخصية الفنان ومنظوره الفني. فالحالات التي يرسم فيها تتباين من مدينة الى اخرى، وهي برمتها خاضعة لدوافع الحالة السيكولوجية للفنان، بالطبع هناك حالة عامة لأحتفال الفنان برموز الطبيعة وغناها المتدفق وسرّها الدفين الاّ انه لاينقل لنا حالة واحدة اذ

يعممها على المشاهد المصوّرة، فالمكان — المدينة — المرئي من الطبيعة تستحيل الى خاصية نفسية ذات علاقة مشتركة بين الفنان والموضوع المصوّر. فعملية تصوير للمكان بحد ذاتها دفعته لتحقيق معادلة ابرز نتائجها، ان الفنان منح المكان بحدّه الشامل بشكل مرئي! وهنا ندخل في إشكال معقد، كما يبدو، وهو كون الفنان قد (قلّد) المشهد الواقعي بيد اننا بعد اجراء مقارنة بين الأعمال نتعرف على عمق الجانب النفسي لدى الفنان وتأثيره على تجسيد المشهد بروحية أضفى عليها معالم الانطباع الداخلي لذاته مما أكسب المشهد حالة من التوتر والقلق! ولنعد الى الأصول الأولى للفنان محمد عارف: فهو فنان أسس خبرته على المرئي من الطبيعة، في الوقت نفسه حاول ان يؤكد على محتوى الاسطورة والحكايات والقصص الشعبي وينفذها باحساس عميق يبدو مأساوياً وهو بالفعل ينقل لنا المناخ المأساوي العام، ولكن الفنان في هذا الاتجاه لم يهمل قط المكان، الطبيعة والخبرة الأولى للبصريات التي عاشها وتعرّف على جوهرها العام، فالطبيعة كظاهرة مرئية تجلّت في غالبية أعماله كأساس لهذه الأعمال وفي هذا الأتجاه نرى انه أجرى تحليلاً للأتحاد المحكم العميق بين الانسان والعالم الخارجي، إلا ان الفنان يؤكد دائماً على قصص وحكايات القرى بفرسانها ونسائها ورموزها الفنيّة بدلالاتها الأخرى يؤشر الفنان ويمنح الانسان قيمة اولى في عمله. بيد انه يؤكد على حضور االانسان داخل المكان كجزء مؤثر فيها، كمشهد عام، فهو — الانسان — وليد الطبيعة، وفي الوقت نفسه المؤثر في معالمها!.

وهنا نتوصل الى نتجية مفادها ان محمد عارف اهتم بالمكان من خلال رؤيته، فهو لم يعتمد اللقطة الفوتوغرافية وانما ترك لذاته المجال الفسيح الحر لتأسيس المشهد المعبّر عن ذاته كأنطباع تعبيري يؤدي الى مشهد تتحّد فيه الرؤية الذاتية بالجانب الموضوعي، ففي عشرات الأعمال عن الطبيعة نلاحظ انه يصوّر المشهد بانطباع ذاتي، متوصلاً الى حقيقة التعبير الداخلي كأنه يرى الطبيعة بمنظار آخر هكذا نرى الوحدة العامة لأتجاهه الفني برمته، والذي يجعل من المكان قيمة عامة للمشهد وفي الوقت نفسه، ثمة تأكيد على المغزى النفسي لدراسة وتكوين المكان، فالانطباعات العامة عن المدن وهي كثيرة مختلفة ومتباينة تفصح عن محتوى هذه المعادلة بين الاهتمام الموضوعي بالمرئي والاهتمام الآخر باللامرئي وهو الجانب النفسي الذي نظر فيه الفنان الى المكان والى الطبيعة وصورهما كأنهما حقيقة موضوعية. وبالفعل لم يهمل الفنان تجسيد هذه الحقيقة لأنها بنظره هي الحقيقة الأولى . فالمرئي عنده ليس الاّ تصوير الخارج بتأثير نفسي يكشف عن نزعات الفنان وميوله بخلق المشهد الاحتفالي فبالرغم من الأعمال التي تبدو

مأساوية ومعتمة ومغلقة الاّ ان في معظم اعماله الاخرى ينحاز الى مفردات العالم الخارجي ويصورها كأنها تعبير داخلي عن المشهد المنظور وبالفعل نجح الفنان في تأكيد هذا الاتجاه في اعماله فهو يهتم بالتفاصيل وفي ذات الوقت يصور المشهد (البونورامي) الذي تتجسّد فيه قيم الجمال الأحتفالية. ويستمر الناقد الفنان عادل كامل لكي (يلخّص) مقالته بالشكل التالي: ((نستخلص من تجربة محمد عارف ذلك الاهتمام المباشر بالمصدر الاول للفنون برمتها: الطبيعة ولكن الطبيعة عنده ليست الشكل الذي فوتوغرافيا، وأنما هي الشكل الذي تتمثل خوالج الفنان والمؤثرات الداخلية له في تصور وتكوين المشهد الآخير. فالطبيعة هي الخلفية العامة لاعماله، وداخل الطبيعة يؤسس مضامينه الأحتفالية وغيرها، فمن المأساة-الأبتهاج، ينقل الفنان الجانب المرئي من الطرف والمكان المصور ويأتي ذلك تجسيداً لحالات نفسية ومدى صدقه الفني. واعود مرة أخرى الى (الصدق الذي بأعتباره يمثل قيمة اولى في التجربة الفنيّة) فالصدق الفني عنده يبدأ بالاهتمام الأوّل بالطبيعة والانسان معاً، وفي الانسان داخل ذلك المحيط، فمن الاحتواء الى المأساة يؤسس محمد عارف تجربته وأصولها الواقعية، ذلك لآن تجربة الفنان، في أعقد مضامينها في بعض الاعمال الفنية الى الوضوح المباشر: انه الانحياز الى الحياة، منقولة أو منعكسة في الفن للمتغيرات فيها، وبهذا يكون محمد عارف جذّر تقليد التصوير الواقعي كاتجاه من الاتجاهات الشائعة في وسطنا الفني)).

نشر الناقد الفنان شاكر حسن آل سعيد في جريدة الثورة بتأريخ ١٩٨١/١٢/١٦ هذه الدراسة عن معرض الفنان (انطباعات عن العالم) وهذه مقتطفات منها:-

يحاول الفنان محمد عارف في هذا المعرض الحضور أمام الجمهور العراقي بكل وضوح، لأنه في اعتقادي يجابهه باعماله الفنية الأقل (رومانتيكية) و (الأكثر موضوعية) في اتخاذه للطبيعة، والطبيعة وحدها، منطلقاً له للكشف عن معنى (الواقعية) في التعبير وباسلوب اكثرصلة بالمعنى الواقعي (الطبيعي) من سواه، هو الأسلوب ذو الملامح الانطباعية وبروح وموقف واقعيين واضحيين. فمن المعروف ان مثل هذا الاسلوب يصادف هوى في نفوس الجماهير، لانه أيسر الى الفهم وهو بلاشك يطرح فلسفة الفنان في الحياة والفن، وبالشكل الذي يجعله منه مجالاً لاستقطاب جميع الأذواق وفي شتى الطبقات ... وتلك مسألة كثر الحديث عنها في معرض الحوار مابين الفكر الأكاديمي والفكر الحديث وفي اعتقادي ان من الضروري التمييز ما بين العمل

الفني (كموضوع) للتذوق الفني من قبل الجماهير وبينه (كمطرح) موضوعي يخص الفنان، ويتمرحل مع تطوره الرؤيوي والفكري إذ ان الفنان قد يكون حريصاً على ممارسة (الأسلوب) الذي يستطيع بواسطته الكشف عن شتى قابلياته التشكيلية، ولكنه (كمتذوق) عليه كذلك ان يظل حريصاً على ممارسة الأسلوب الذي يستطيع ان يستمتع به بالعمل الفني حتى لو كان مرسوماً بأساليب لا يمارسها هو بالذات، وبمعنى آخر لابد لنا من التمييز مابين (عملية الابداع الفني) و (عملية التذوق الفني) وهنا يتضح لنا الدور الاساس الذي يرسم به محمد عارف باسلوب لايفرط ابداً في ذوق الجماهير ازاء أساليب اخرى تأخذ مكانها بلاشك في بناء الشخصية الحضارية والانسانية عبر العمل الفني.

وعلى كل حال فان الموقف هو المهم في جميع الأحوال، وهو بالطبع شيء آخر غير الأسلوب الفني، فكل الأساليب الفنية تستطيع ان تعبّر عن الموقف الواقعي أو الانساني، اذا استطاع الفنان ان يضمنها ذلك وليس لآي اسلوب معيّن من فضل على سواه فلقد علمتنا الحياة ان نكون اكثر حذراً مما يجب في معاملة الآخرين. اذ قد تكتشف لنا الحقيقة بغتّةً عن عدو وهو في لبوس صديق وبمعنى آخر ان تعقد الحياة العصرية لم يعد ينسجم والتفكير الساذج وحتى الطبيعي في بعض الأحيان، ومن هنا فلابد لنا ان نختار، ونّميز الغث من السمين.

ان موقف محمد عارف من العمل الفني يحدثنا منذ الوهلة الاولى وبلغة سمحاء عن سحر الطبيعة في شمال العراق في معرضه هذا . وهو سحر ينسحب من خلال فلسفته (رؤيته)التي يتجاوز بها كما يبدو (الشكل) و(المضمون) على السواء الى ابعد من هذا الهدف الحسي في الرؤية أي (محاكاة الطبيعة) ، ولكن محاكاة الطبيعة أو الاسلوب الطبيعي يظل واسطة فحسب، كما ان (تمرحله الاسلوبي) أو (انتشاره المكاني) هما على السواء مدعاة (كشف) لحضور واعٍ وليس مجرد وقوف عند طبيعة المفردات التشكيلية والتقنية. وهكذا فأن المعرض يمنحنا الوقوف عند (موقف الفنان من الطبيعة وهو مما بدا كما اراد له الفنان، بشكل (انطباعات) فهو إيمان راسخ بحب هذا الفنان للانسانية عبر الطبيعة نفسها. إنه لم يتبدل في ذلك طوال عشرين عاماً. ففي أعماله الأخيرة مثلاً نلاحظ لديه اهتماماً واضحاً باستخدام البقع اللونية واللمسات ذات الملمس البارز، (لوحته انطباعات عن مصيف صلاح الدين) ولكن الأمر اكثر من مجرد التقنية، فمن الوضوح انه يبدو (كعاشق) للطبيعة اكثر من ان يبدو (كمتفرج)، لقد استطاع ان يطرح

موقفه بيسر وتجاوز كل قضايا اللون والكثافة والدرجة، ... وفي لوحة اخرى (قرية على سفح سفين) اكتفى بتكوين آثار بعض البقع اللونية وكأن الامر لايعنيه في التأكد من الملامح الطبيعية ولكنه بشيء من الاضافات اختصر لنا المنظر بأجمعه ... هنا يبدو محمد عارف في ذروة حبه الصوفي للطبيعة فهي كامنة في (لحظة) يلتقي فيها وإياها. وقد يظل انساناً آخر قابعاً في الطبيعة (دهراً) ولكنه لايحس بها. وعند التأمل نستطيع ان نعزو هذا البحث في (عفوية التعبير و (تلقائيته) الى بعض القضايا التقنية والمبادئ :- (الاختزالية) ذات النبر الاقتصادي في التعبير واستثمار التقنية الحديثة .. مطاوعة خامة الرسم ... الخ... ولكن الأمر يظل في الواقع أبعد من هذا، فمحمد عارف يرتاد أقرب المسالك الى نفسه في التعبير، انه يتغنى بحب وطنه وهذا كل ما في الأمر. ومع ذلك يخيّل اليّ انه يجرب كل المبادئ الممكنة في تحقيق التوازن مابين (فقهية) رسم المحيط بالعين المجردة كواقع مرئي وما بين (إغنائه) فالأنطباعات الحسيّة والعاطفية والموضوعية، وهذا امر لا لبس فيه، من حيث الغاية فالهدف بالنسبة له كفنان هو ان يعكس (بشروطه الانسانية) عمق ما يستطيع ان (يقصد) به الاسلوب الذي يمارسه، ومحمد عارف أهل لأن يكون باحثاً في ذلك.

ويستمر الاستاذ شاكر حسن آل سعيد في دراسته عن معرض الفنان الذي كرسه للتعبير عن الطبيعة قائلاً ((في مجمل لما قدمه الفنان في هذا المعرض نستطيع ان نتابع فيه (النسغ) الذي حاول ان يطوره في مسيرته، فبعد اكتسابه لبعض التعبيرات ذات الدلالات الواقعية (ربما الواقعية الاشتراكية) نجده محاولاً ان يعمق رؤيته مضيفاً اليها تجارب تشكيلية شخصية من صميم الفكر المحلي:- الوانه المشرقة في بعض اللوحات ... أمطاره في العديد منها ... الثلوج الناصعة ... الغيوم وكل ذلك كان يتم بطريقة كان لا ننفك ان (نعشق) فيها مثله أمناً الأرض ... فيا لهذه العواطف الجيّاشة التي نجح فيها الفنان في تصميمها لخاماته وألواحه والوانه وبصدق هذا الموقف الانساني والواقعي الذي جسمه في انطباعاته في معرضه الأخير!.

وهذه مقتطفات من دراسة عن اعمال محمد عارف في حقل (المناظر الطبيعية، نشرت في مجلة (فنون عربية) في لندن العدد (٥) عام ١٩٨٢.

((عرف الرسم العراقي، بسبب من كلف ذهني وثقافي، رسم المناظر الطبيعية منذ زمن ليس بقريب ... وبسبب من هذا الكلف لم نعد نجد في المناظر الطبيعية الاّ جانباً من ترف، وفي افضل

الحالات فنحن لانعيرها من الاهتمام الاّ تبعاً لما توحيه من افكار... معرض الفنان محمد عارف (كانون أول- ١٩٨١) ذكرّنا بالمنسي : المناظر الطبيعية وبسبب من احساس طبيعي مشرق ، وانطباعات ذات طابع تأملي، علّمنا انه بالأمكان التأمل من جديد بما يراه البصر وما يستطيع به الذهن من تفتح على جمال الأمكنة ومناظر الطبيعة .

والفنان ينقلنا الى أجواء تأملية غاية في الصفا والدعة، الجبال والسماوات المكفهرة التي تطبق عليها، القرى الغافية أو تلك القرى المهجورة الصامتة ... كل ذلك أخضعه الفنان لتأمل أنطباعي نقي، فهو يقبض على الطبيعة في أوج اشتغالها مستقلة جليلة ومنتصرة، فهناك جبل سفين العاري الذي يكاد يشبه جداراً بأخاديد. ضواحي مدينة اوربية أغرقت معالمها بالثلج والضباب. سماوات ممطرة وتضارب اضواء سماوية تضيء مغارات وقرى وخطوط مرتفعات أو كتلاً صخرية. ان الفنان محمد عارف يظهر تلك المعالم الطبيعية المؤثرة التي تطويها احساساتنا وخواطرنا الانسانية فيما يشبه الادب الانساني الوصفي. فمن ثبات وقسوة وتوحد الى حنين نخفيه اليها. وكما يحصل في ليلة باردة مطيرة فأن رجفة برد عابرة ترسخ احساسنا بدفء مستديم، في بيوتنا التي نعيش فيها، حتى ولو كانت متداعية، فأنها تصبح أمكنة مطلقة لا تزعزعها أعتى العواصف . وفي عدد من لوحاته ضم الفنان الى مناظر واقعية تنظمياً بصرياً غريباً بعض الشيء وذلك من خلال توزيع الضوء والظل، ففي أزقة تلك القرى الطينية الخالية من البشر التي صورها الفنان، يتعرف المشاهد على ظل البيوت وقد استحال الى جادة زرقاء محددة تنسرح فيها أشبه بمعالم معمارية اضافية، الأمر الذي يضفي على الأنطباع البصري المجرد بعداً نفسياً. ان اعمال الفنان السابقة تتضمن مثل هذا البعد، وهي في جملتها تمثل حالات من الحب الحار والأشواق الحزينة، لكن هذه الأعمال، حيث لايوجد بشر يمثلون علينا مشهداً من تلك الحالات، تظل السطوة لصمت متفكر لرجل محب لكن بلا تصريحات سوى ما يعكسه بصره من مشاهد جليلة وجميلة معاً)).

وتحت عنوان (اسرار اللوحة الناجحة) نشر الناقد هاشم حسن في جريدة الثورة عدد ٥٢٨٩ تشرين الثاني ١٩٨٤ مقالاً ولقاءً مع الباحث، نقتطف منه، ما يتعلق بالطبيعة إذ يقول الباحث ((ان الاتصال بالطبيعة ودراستها عن قرب يولد عند الفنان الاحساس بأنه جزء ضئيل من هذه الطبيعة وانه في سباق وصراع دائمين معها، فمثلاً يرى الفنان الغروب وجماله ويتحسس

علاقاته اللونية الدافئة والتي تغلف كل الكائنات بسحر أخاذ، الاّ ان هذا الجمال الدافئ ما هو الاّ ومضة تستمر للحظات حتى يزحف الظلام بسرعة ليمحو معالم هذه الصورة، علينا اذن أن نقتنص هذه الومضة وندخل بسباق مع الطبيعة، ونادراً ما ينجح الفنان في سباقه الابدي)).

وجواباً على سؤال الناقد المذكور حول مفهوم الواقعية لدى الباحث قال: ((الواقعية هي البحث عن جوهر الاشياء وعلاقاتها الجدلية من خلال اظهار الشكل والتفنن فيه ... فالشكل الخارجي الذي تتدخل في صياغته افكار واحاسيس الفنان عبر اللون وحركة الكتل وتناسبها أو توزيع الضوء والظل هي قمة التعبير عن عمق الاشياء فالواقعية هي موقف بل سلسلة مواقف عن الانسان والكون و مواضيع اخرى موحدة ومرتبطة بزمن وبيئة معيّنة)).

ويستمر الباحث في ابداء آراءه (فهو يقول عن الألوان: ((اذا كانت الموسيقى اكثر الفنون تجريدا، فان الالوان تحمل نفس الصفة، فالالوان نابعة من الاحاسيس والمشاعر، اكثر مما هي نابعة من علوم الفن كالتشريح والمنظور ... الخ)).

أما في حقل الالتزام والشعور بالمسؤولية، فيقول الباحث: (عندما أبدأ باللوحة أشعر بمسؤولية كبرى وأشعر بنوع من الخوف ... هل أنا جدير بأن اعبّر عن هذا الموضوع؟! وطبعاً تستمر حالات الخوف والعذاب والمعاناة طوال مراحل رسم اللوحة وتوجد بعض اللوحات وكأنها لاتنتهي وعلى النقيض تنتهي لوحة على غير توقع وإنهاء لوحة أشبه مايكون بأنسان يمتلك كبتاً عظيماً عندما تنتهي اللوحة يشعر انه رفه عن نفسه أو استنشق هواءً طلقاً)).

ونشرت جريدة (اليوم) السعودية في عددها ٤٣٤٠ في ١٢ مارس ١٩٨٥ مقالاً حول الباحث وهذه مقتطفات منه:

من خلال حديث الفنان عن الواقعية يقول: ((يتساءل المشاهد مامدى جدوى هذا الفن ان لم يكن مفهوماً، ليس على حساب التقّيد بالشكليات، بل كما ذكرت سابقاً، ان الشكليات تخدع الفنان أو الباحث اذا لم يكن متسلحاُ بالثقافة الفنيّة والثقافة العامة النافذة الى المظهر الخارجي، هذا من جهة ومن جهة اخرى انني كفنان كردي عراقي أتميّز بما نمتلك من حضارة عظيمة كالفن الأكدي والسومري والبابلي والآشوري ونمتلك حضارة المنمنمات العربية والأسلامية ومن الفنون و المنابع التي لاتنضب بالنسبة الى الفنان والباحث والناقد والمؤرخ ان

كان عراقياً أو أجنبياً وبلاشك يجب ان يكون اسلوبي مطعماً بكل هذا التراث الفخم والعظيم ... وفي نفس الوقت استلهم الواقع الحالي في بلدنا ... اننا كبلد نامٍ ومتطور يجب ان يكون الفنان كذلك متطوّراً)).

وهذا مقتطف من مقال مطوّل للناقد الفني الكردي والاديب (كمال غمبار) نشر في جريدة العراق العدد (٤٦٠) في ٢٩ آب ١٩٧٧ تحت عنوان (الوان الروح المتفائلة والعودة نحو الواقعية).

ومما يعطي قيمة فنية بصوره ويخدم القضية التي يؤمن بها الفنان هو ان شخصية الفنان تتحرك داخل اللوحات بعاطفته الحارة المشوبة بشيء من القلق والخبرة والكآبة أحياناً والمستشرفة آفاق المستقبل وفق رؤية فكرية صافية في ذات الوقت، وهذه العاطفة في تشابكها وتشنجاتها وتوتراتها تعبير عن هموم الانسان اليومية وتوجهاته النفسية وتطلعاته وخوفه على مصيرها وهي في تحركها الدرامي المتصاعد تنفلت من دائرة تواجدها لتستقر في بعدها التفاؤلي المنفتح على عالم جديد يحلم به الفنان، ومن هنا فأن الخلفيّة الفكرية للفنان تلعب دورها بفاعلية واعية في تحقيق العمل الفني بمستوى طموحات الجمهور...)).

وهذا مقتطف آخر للناقد والأديب والشاعر بلند الحيدري سجله في دفتر ملاحظات الزوار بمناسبة معرضه الشخصي في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث عام ١٩٧٩ في بغداد.

((ان ميّزة محمد عارف لاينهض بها غير مسعاه على ردم الهوّة مابين الفنان والجمهور ليؤكد تواصلهما، وخلق التعاطف الضروري ما بينهما ببساطة تعبيريين وبمناخه الشعري وألفة مواضيعه وتسطح رموزه وباسلوبه التشخيصي وبنائه المحكم حيث تتوحد الأشكال وتتجاذب بعلاقة متينة ضمن كتلة ضخمة مترابطة الاجزاء تصير بكليتها المعبّر الرئيسي عن خصوصيتها...)) .

ومن الجدير بالذكر إن الباحث قد اختار عينات من أعماله يعتبرها مهمة كونها تمثل أماكن متعددة ومتنوعة من طبيعة كردستان منها : لوحة (الحقول الذهبية) شكل (٤١) والتي تمثل احد الفصول الاربعة ، مع لوحة (ربيع كردستان) شكل (٤٠) وهي تمثل حقلاً من شقائق النعمان التي تنموا تلقائياً .. ويرتفع الحقل بجماله الفطري الطبيعي الى الاعلى .. يقطعه في

الوسط تقريباً فارسة مع حصان تطلق صرخة الفرح والجمال اما باقي اللوحات شكل ٣٧،٣٨،٣٩ فهي مشبعة بالالوان البراقة الحارة وتمثل فترة العقدين (الثمانينات والتسعينات) من القرن الماضي ومواضيعها تتراوح بين الخريف والربيع الى جانب منظر يتعامل مع الغروب بشكل شفاف جداً رغم اللون الاحمر المثير ونرى إن (الخريف في ضواحي اربيل) شكل (٣٨) (وحقول ذهبية) شكل (٤١) يتشابهان في التأكيد على موضوع واحد هو الحقل وقد قدم بنفس الطريقة ... سماء زرقاء في الخلف مع جبال زرقاء غامقة في الافق البعيد أما في المقدمة فنشاهد الحقل الذي يعطينا انطباعاً بالحياة والبهجة من خلال اللون المائل الى البرتقالي وبروح مؤثرة .. ويبدو الحصان في الزاوية اليسرى من اللوحة شكل (٤١) قليل الأهمية لأن مركز السيادة هي الحقل بمساحته وحرارة اللون وحركة الأعشاب فيه والتضاد مع لون السماء الأزرق كل ذلك يعطي انطباعاً بالسمو والجمال ، وفي شكل (٣٧) أكد الفنان على منطقة (گەلی زەنتە) كرمز للبيئة في كردستان وباسلوب انطباعي شفاف وكأن المنظر رسم في الشتاء وبداية الخريف.

دارا محمد علي

قرية مامه جلكة . دارا محمد علي . الثمانينات . شكل رقم (٤٣)

ان خروج الفنان من المفهوم (الواقعي الى الواقعي التعبيري) جاء لمصلحة هذا المنظر وشمل الخروج، المبالغة في تقوية التناقضات اللونية بين الباردة والحارّة التي تمركزت في اكثر المساحات حرارة وفي جزء مهم من اللوحة وهو مدخلها وفي الوسط بالذات، فالبرتقاليات والحَمَارات، ذات الكثافات المركزة وما احاطت بها الألوان الباردة شحنتها بأنفعالات مثيرة جالبة للنظر، وجاء المنطلق الثاني في اطار التعبيرية من خلال حركة الفرشاة التي ساعدت اتجاهاتها المتباينة في تشخيص حركة الارض المتموّجة والجبال، وحتى البعد الثالث، من مفهوم المنظور الخطي واللوني.

والمتعمن في اللوحة يلاحظ كأن الفنان عندما رسم لوحته، وقف على مستويين من السطح، مختلفان، أي ان المنظور إزدواجي فيها، فمثلا بالرغم من البيت الذي يشكل من مجموعة بيوت القرية الصغيرة الرابضة على المرتفع الذي يقع في حضن الجبل، في النهاية اليسرى وهو (أي البيت) أقل ارتفاعاً وشيّد على أرضٍ أوطأ من البقية، إلاّ ان المنظور الذي استعمله الفنان يبيّن وكأنه على النقيض تماماً، أي أكثر علواً، وتكررت هذه (الازدواجية المنظورية) في عدة استعمالات اخرى، ساعد خضوع الثلث الأول من اللوحة الى منطقة تسودها ظلال، وعلى العكس تماماً فالقرية والجبال التي تليها، الى منطقة ضوئية، خففت درجاتها اللونية والضوئية، مما ساعد في إداء المنظور اللوني دوره الايجابي في إبعادها عن نظر المتلقي والاحساس بالبعد الثالث بشكل أفضل ، إلا ان خروج بعض مناطق الظل، وخاصة الجبال من هذه القاعدة ومعالجتها من خلال الألوان القوية والمشعة، جعلها تقترب من المشاهد، فيخلق هذا شعوراً مقلقاً نسبياً لأنها تنافس الألوان المركزة المستعملة في مقدمة اللوحة.

في الوقت الذي ساعد التكوين العام على الأيحاء الأفقي وحركة الجبال ذات التموجات الكثيرة، مما يقربها الى الطبيعة الجغرافية لكردستان العراق، نرى أربعة أشجار، هي إيحائية شكلاً ودون

تفاصيل ، تقطع اللوحة بشكل يكاد يكون عمودياً وبتوزيع زخرفي، فيخلق تنويعاً أغنى للّوحة وفي الوقت نفسه يقلّل فيها وحدة التكوين، جزئياً والمتمعن في اللوحة يلاحظ امكانية تقسيمها الى مثلثات متباينة حجماً واتجاهاً وحركة، ساعدت كذلك وجود اشخاص وأكثرهم في حالة حركة وانشغال، على تكملة الجو العام، حيث يشيع احساس بالارتباط العام بينهم وبين البيئة والأرض الأم، وسبق وان نوّه الباحث الى خلو المناظر الطبيعية التي رسمها الفنانون العراقيون وبدرجة كبيرة، من البشر، وأبدى الباحث رأيه وهو أنه لو كانت هذه المناظر الطبيعية تتجسد مع توظيف للناس الذين يعيشون في احضان هذه الطبيعة، لكانت أكثر دفئاً وجمالاً وطبيعية وقد يؤدي ذلك في بعض الحالات، الى خلق شعور بالوحدة والوحشة، وهذا ما حدث فعلاً في بعض الأعمال المرسومة، وهذا لايشمل بالتأكيد المناظر الي استهدف منها الفنان خلق الشعور المذكور والتأكيد عليه.

وجاءت نِسَبْ الاشخاص في لوحة الفنان (دارا)، مبالغاً فيها، مما أثر على تصغير الطبيعة (المصنعة، خاصة) ونعني بها بيوت القرية ولو كان الأهتمام أكثر بهذه النسب وبتركيز أشد على الأحجام والحركات، دون الخروج من المفهوم الجمالي الذي تتحرك خلاله لوحة الفنان، لكان الانسجام والايقاعات أفضل، حسب رأي المؤلف، ويشمل التحليل الآنف الذكر، الآشجار كذلك، حيث عاملها الفنان بنفس معاملة الأشخاص.

وتمتد اللوحة على الجانبين، فهي توحي بامتداد افقي لامتناهي، فتشمل الجبال والارض والتلال، وهذه المعالجة جاءت لمصلحة اللوحة، فقربتها اكثر من الروحية (البانورامية). وبالرغم من توزيع الاهتمامات اللونية والحركية على أكثر نواحي المنظر وخاصة الثلث الأول والثاني بدءاً من الحافة السفلية، إلاّ ان (مركز السيادة) يتجسم في القرية، وتجمع اللوحة تقنية تختلط فيها روحية الألوان الزيتية والمائية في آن واحد وتظهر الاخيرة أي المائية اكثر ما تظهر من خلال المناطق التي لوّنت بها الجبال التي تلي القرية مباشرة، إضافة الى السماء الباردة التي يطرزها بعض الغيوم البيضاء الخفيفة ونشعر بأنتماء الفنان، الى البيئة القروية الكردستانية فعلاً وبما إنه ولد في احدى هذه القرى فأننا نرى هذا الانتماء ونحس به وبصدق تعبيره عنها، ويوحي المنظر بجوّ بسيط، وديع وبذلك أضاف الفنان الى الفن الكردي المعاصر اضافة رقيقة من خلال مجموعة معالجاتها الفنيّة، وخاصة المناظر الطبيعية لمنطقة كردستان العراق.

شيره سوار(٢) . دارا محمد علي . ١٩٩٠ . شكل رقم(٤٤)

على مساحة مستطيل عمودي نفذ الفنان لوحة تمثل طبيعة خالصة من خلال لوحة مائية لمنطقة سياحية في أربيل تقع بين مدينة أربيل وشقلاوة، تكوّنت حول مرقد أحد رجال الدين الأتقياء القدماء، يزوره اهالي المنطقة، ومعناه باللغة العربية (الفارس الأسد).

حاول الفنان من خلال اختياره منطقة عالية تشرف على الوادي الجميل الذي يقطعه نهر صغير ومن ثم ارتفاع الوادي وسفح الجبل، ويليه الجبل الذي تغطيه أشجار كثيفة .. . حاول الفنان من خلال ما ذكرت اختيار مكان أقرب مايكون الى تجسيم الطبيعة الجغرافية الجمالية لكردستان العراق وساعد انتشار الناس بين احضان الطبيعة المرسومة على خلق الأُلْفة والعلاقة الروحية بينهما وهو منظر مألوف جداً في هذه المنطقة الجميلة. ان استعمال مستويات النظر الثلاث في تنفيذ اللوحة، جاء لفائدة (الروح البانورامية) التي تتسم بها، الاّ ان اهمال الفنان للمنظور اللوني والقيم الضوئية، جاء ضد مصلحة اللوحة ووحدتها العضوية فأبعد الاجزاء الذاهبة الى العمق، ترتد الى أقرب الأشجار من الحافة السفلية لها، كما ان اهمال نسب الاشخاص بالنسبة للطبيعة الخالصة المحيطة بهم أو السيارات التي يستقلونها، سبب قلقاً وعدم قناعة بالنسبة للمشاهد، فظهرت الأشجار وهي كبيرة وعالية في الواقع، وكأنها شجيرات أو أشجار صغيرة نوعاً ما، وشملت المقارنة السيارات وخاصة تلك السيارة البعيدة التي تقف تحت الشجرة التي شملها التصغير المذكور، حسب قناعة الباحث، ويتجسم التحليل بشكل واضح وجلي في المرأة وطفلها الجالس بجانبها وظهرها الى المشاهد وهما أقرب مايكون إليه والى الحافة السفلية للمنظر، فرسمها الفنان دون أية تفاصيل بالرغم من أن هذا القرب الشديد يسمح تماماً بالخوض في التفاصيل أو التفاصيل الضرورية والتي لابد منها في حالات كهذه والتي شخصها المؤلف.

وعلى نقيض الشكل(٤٥)، حيث أكدّ الفنان على (مركز السيادة) فيه، لانشاهد في هذا الشكل أي رقم(٤٤) مركز سيادة وتوزعت اهتماماته من حيث مكوّنات اللوحة وكتلها وحتى الالوان التي انعدم فيها المنظور اللوني تقريباً، لم يهتم الفنان بخلق (مركز السيادة) وفي الوقت الذي ساعد دفع الشجرة التي تحتل مساحة كبيرة على الجهة اليمنى التي تلي الجدول الذي يسبح فيه الاطفال الذين يبدو في حركاتهم المرح والمتعة من طريقة سباحتهم (وقد أضافت هذه الروح الطفولية حيوية اكثر على اللوحة)، نقول سمح هذا الدفع الى اليمين والخروج من اطار اللوحة على خلق مساحة ورقعة في الوسط وتنظيم أماكن السواح والمتنزهين على أرضها مؤكداً على الروح السياحية وربما مضيفاً نوعاً من البهجة وكذلك قوّى من انتماء المنظر إالى المناطق السياحية الجميلة في كردستان العراق، الاّ انه من الناحية الجمالية والفنيّة، أضعف من النسيج والربط الضروريين لأنشاء اللوحة. وبالرغم من المعضلات الفنية في تثبيت الانعكاسات الباردة من السماء والدافئة أو الحارة من الارض وبشكل خاص في حالة استعماله الالوان المائية، الاّ ان الفنان كا بمقدوره ولو (بالتلميح) الى ذلك، لزيادة الترابط اللوني والكُتلي وخاصة في وسط اللوحة المتليء باشعة الشمس الساطعة وحوله الاشجار الخضراء الباردة جداً. واعطانا المنظر استجابة جمالية، وهو ينتمي الى بيئة تمثل منطقة جميلة في كردستان العراق ومظهراً السمات البيئية المتميزة فيها.

حمّام الحاج قادر . دارا محمد علي . ١٩٩٢ . شكل رقم(٤٥)

طبيعة مصنعة متوترة، يمكن حصر اللوحة في مفهوم اعمال الفنان (الواقعية التعبيرية)، ومن مجموعة اعماله التي تتسم بجو انفعالي قلق، وهي قليلة مقارنة بلوحاته التي تمثل الطبيعة الملونة المفتوحة والمواضيع الفولكلورية وقصص العشاق والفرسان الأكراد القدماء واكثرها ذات جوانب تفاؤلية.

جاءت قسوة الخطوط والحائِطَيْن المائلين في ميمنة وميسرة اللوحة وقد توسط اللوحة البناء القديم وهو حمام عتيق في وسط مدينة اربيل، بتناقضات القيم الضوئية والاشتقاق من لون واحد، من أقصى انفتاحه الى أقصى تركيزه ، على زيادة الجو التعبيري فيها، كما زاد الشخص الكردي الذي وسّع من خطاه، مستندا الى عصاه والآخر المتجه الى العمق من الجهة اليسرى، من الجو القلق المشحون والقوة التعبيرية فيها وكأنهما يسرعان في مشيهما إتقاءً لمطر مدرار قد ينزل بين لحظة واخرى.

ان تحديد الكتل والاشكال وبخطوط خارجية واضحة أكدّ (الروحية النحتية) فيها، إلاّ انه جاء على حساب اهمال البعد الثالث والمنظور اللوني، وكانت أقرب ما يكون الى عين المتلقي ومتقدمة الى الأمام، وشمل هذا التحليل حتى السماء التي ارتبطت بأتجاهات مائلة للفرشاة مع الحشائش التي نبتت على القبة وجوانبها والجدران المحيطة بها.

ويحتل البناء المعماري كل المساحة المهمة، وعلى نقيض اكثر لوحات الفنان السابقة، حيث لا وجود لـ (مركز سيادة) ونعني الشكل رقم (٤٥) إلا ان الفنان أكد في هذا الشكل رقم (٤٥)، عليه أي على (مركز سيادة) والمتجسم بالحمام العتيق، ومما زاد من مواصفات المركز المذكور،

التركيز الشديد على الظل والنور اللذين عالجهما من منطلق التناقض الشديد، مما سبب جلب نظر المتلّقي وشَدّه بقوة الى مركز السيادة المذكور. وجاء هذا من مصلحة انتماء المنظر المصنع والمكوّن من الأبنية المعمارية القديمة، ولتسجيل التراث المعماري الكردي وبهذا ازدادت القيمة الأثرية والتسجيلية لهذه اللوحة إضافة الى الجانب الفني فيها. والحقيقة ان طغيان موجة الأبنية الحديثة والتي اكتسحت وتكتسح دون رحمة آثار رائعة وشواهد مهمة مؤثرة في الذوق المعماري والفني الكردي الكلاسيكي وهي مسألة يجب معالجتها قبل فوات الأوان أو يكون البناء الحديث متآلفاً ومستلهماً بذكاء الطراز المعماري القديم،فيجسمان التراث والمعاصرة بجمالية واصالة اكثر.

وتشكل العلاقات الفنية في هذه اللوحة نسيجاً من الألوان الباردة والمحايدة ولا أثر لأي لون حار ويمكن اعتبار هذه العلاقات السائدة والمهيمنة تماماً، (مركز سيادة ثانية)، وبالرغم من نقطة او ضربة فرشاة حارّة مثلت جزءاً من حزام الشخص الكردي الذي يخطو مسرعاً في مقدمة اللوحة ، إلا انها لاتشكل منطقة أو أثراً فاعلاً في الجو اللوني المذكور وتأتي الأنارة وكأنها حزمة ضوء شديد ، خرجت من بين الغيوم الكثيفة التي تلبدت في السماء ، والحقيقة ساعدت هذه الحالة في تكثيف التعبيرية التي اتسمت بها اللوحة ودفعتها من الواقعية الى الواقعية التعبيرية ومرجحة كفتها (أي التعبيرية) على طابعها الواقعي.

وكأكثر لوحات الفنان، فأنها تخلو من الأضواء المنعكسة، وحتى في جوّ شديد التناقض لونياً وحركياً، لم يهتم الفنان بأي ضوء منعكس وساعد تحديد الأشكال من خلال الخطوط الخارجية على تحقيق أفضل للمنظور وتنتمي اللوحة الى جو كردستاني عراقي، يمثل التراث المعماري وتقديمه من خلال المدرسة الواقعية التعبيرية والتي استفاد الفنان بحكمة من مفهومها الأوربي وإطارها الجمالي في حقل رسم المناظر الطبيعية وهو حق مشروع له.

الراعي والطبيعة . دارا محمد علي . ١٩٩٩ . شكل رقم(٤٦)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان طبيعة خالصة اختار لها وقت الأصيل ، وتخلو من الجبال وهذه حالة قلما تجدها في لوحات الفنانين الذين رسموا الطبيعة في الشمال، ورفع الفنان فيها (أي في لوحته) خط الأفق ، مما ساعد على التوغل عميقاً في البعد الثالث، ولاتُغير نغمتها سوى شجرة خضراء أنتصبت في الثلث الاخير من الجانب الأيمن وخلقت تناقضاً لونياً كبيراً مع السماء الملتهبة بفعل أشعة الشمس الغاربة وتجانس الخطوط الملوّنة لها مع حركة الأرض وتضاريسها القليلة.

في هذا الجو وفي مقدمة اللوحة، قريباً من الحافة السفلية لها، اضطجع شيخ جليل ذو لحية بيضاء يدخّن غليونة الطويل واضعاً يده اليسرى وقد ألتفت حول رأسه، متأملاً ومفكراً ومستمتعاً بالطبيعة التي احتضنته، محيطاً به قطيع من أغنامه التي يشعر المشاهد وكأن حواراً خفياً يدور بينها وبين الراعي العجوز، ولو قارّنا هذه اللوحة للفنان مع بعض اعماله التي حللناها كعّينة للبحث فأن هذه اللوحة (شكل رقم ٤٧) يمكن ادراجها ضمن المدرسة (الواقعية البدائية) ذات المناخ الرومانسي الواضح ذلك لأن بطل اللوحة وأغنامه، رسمت من قبل الفنان وهي أقرب ما تكون الى تبسيط شديد وإبتعاد عن التخطيط والبناء الواقعي و الأكاديمي، وكذلك ما تفرضه اشعة الشمس الغاربة (وهي مصدر الأضاءة في اللوحة)، من قوانين وقيم ضوئية ولونية، والذي حدث فأن بياض الايقاعات للشيخ والاغنام ظهرت اكثر ضوءاً وبياضاً حتى من الشمس نفسها وبذلك تحولت هي نفسها الى مصدر للضوء، بدل ان تكون خاضعة للضوء المنعكس عليها، وكذلك ارتدت الشجرة الوحيدة البعيدة الى الأمام بدل اندفاعها الى العمق وذلك بفعل قوة لونها وتركيزه واهمال المنظور اللوني وخضوعها مع لون السماء الى قوانين التناقض الشديد.

ويبقى الجو العاطفي والشاعري سائداً فيها ومانحاً من خلالها (أي اللوحة) مشاعر ائتلاف واضحة للمشاهد.

ويمكن ارجاع تكوين اللوحة الى مجموعة من المستطيلات الافقية، كتكوين عام ساعد في وحدتها، عدا مستطيل واحد عمودي وهو جذع الشيخ الذي استوجب تأمله، بهذه الحركة أو طريقة جلوسه في المشهد.

ويمكن اعتبار تشخيص الشيخ والأغنام نتيجة احتلالهم لأكبر مساحة في اللوحة وخضوعهم الى مركز لجلب نظر المشاهد من خلال حركات الفرشاة وما يشيع من البياضات التي تشكل القيم اللونية الخفيفة والضوئية الساطعة (مراكز السيادة) فيها، ولقد دفعت حركات واتجاهات الخطوط التي عولجت بها مراكز السيادة الى تأكيد الجانب البدائي فيها، وخاصة تشريح جسد الشيخ، حيث الابتعاد الملحوظ عن التكوين التشريحي المعتاد لجسم الانسان، إلاّ ان ما جرى تحليله، أي حركة الفرشاة التي شملت الارض والسماء كذلك، جاءت منسجمة في الوقت ذاته ، مع المعالجة الفنيّة والتقنية لمراكز السيادة المذكورة وهذا ما يؤكد وحدة المعالجة الفنيّة للوحة بشكل عام.

ساعدت ألوان السماء ذات التكوينات الحارّة والدافئة، بالرغم من احتلالها مساحة لا تزيد على ثلث اللوحة، على إحياء الجو اللوني العام والذي تطغي فيه الالوان الباردة والهادئة، ولولا هذه الألتفاتة من الفنان، لربما أوحت اللوحة ببعض الملل ، ولولا إتجاه حركة الخروف الثاني، وهو جزء مهم من التكوين الوسطي المتماسك الى خارج اللوحة، لكانت أسباب الوحدة والبناء الفني أشد واكثر قوّةً، ويفضل عادة في بناء اللوحة ومن أجل شدة تماسكها ووحدتها، ان تكون كافة المكوّنات التي تشكلها، متجهة صوب مركزها، وهنا لعب الخيال في ولادة اللوحة دوره الواضح، فهي (أي اللوحة) من بنات خيال الفنان، وفيها إزاحة وابتعاد عن الواقع الحرفي لكنها أيضاً تَمُتُّ للواقع الموضوعي من ناحية واقعية بمكوّناتها أي بمعنى الاقتراب الايحائي غير المباشر.

ويمكن ربط اللوحة كذلك، بأعادة ذكريات عاشها الفنان في مناخات القرى الكردية وتخيلها من خلال هذا الجو الذي حللّه الباحث من مجموعة منطلقات فنيّة وجمالية وتقنية، أو كانت تجسيماً لبعض الحكايات الفولكلورية الكردية، ويبدو تأثر الفنان كبيراً بهذه العوالم هذا التأثر الذي ينم عن حب وعشق لهذه الحكايات والاساطير وله محاولات جميلة خلال مسيرته الفنيّة الطويلة.

في منطقة شيره سوار(١) . دارا محمد علي .
٢٠٠٠ . شكل رقم(٤٧)

على سطح مستطيل افقي ، رسم الفنان لوحته: (في منطقة شيره سوار)، شكل رقم(٤٧)، وبأضافة بسيطة للشجرة الاولى التي تقع على اليسار وبأتجاه الحافة السفلية، يكون التكوين مقسماً الى ثلاثة مستطيلات عمودية، ويمكن تحليل بقية مكوناتها من المقدمة والطريق الملتوية الذاهبة الى العمق وكذلك الجبال وسفوحها الى مجموعة من المثلثات المتقاطعة والمتجاورة أفقياً وعمودياً.

يمكن ادراج اللوحة ضمن اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية)، فضربات الفرشاة التي كانت اتجاهاتها المتباينة، تساعد على ابراز المادة المرسومة الى حد ما، ونوعية قَطْع أعالي الشجرتين اللتين قطعتا كل الاتجاهات الافقية والمنحنية في اللوحة بشكل عمودي، تذكّر المتّلقي بلقطة عدسة فوتوغرافية لم يستوعب اطارها، القسم العلوي من الطبيعة المصورة، والظاهر ان حماس الفنان لمعالجة الأغصان وفروع القسم الأعلى من الشجرتين، قد شمل حتى الجذوع الضخمة لهما، وبالرغم من هذا، فأن تعميم ضربات الفرشاة على سطح اللوحة برمتها، قد ساعد في وحدتها وتماسك الانطباع التعبيري لها، وشمل ايضاً حتى الاشخاص المتواجدين بين أحضان الطبيعة الواسعة. وساعد اختيار لون الجبل البعيد من حيث اللون وتخفيف كثافته، على تحقيق المنظور اللوني والبعد الثالث، إلاّ انّ الجبل الذي يقع على اليمين كانت المبالغة في زيادة نسبة اللون الأحمر واستخراج لونه وزيادته، سَبَبَ جّعْلِه (حاراً) اكثر مما يتطلب موقعه، وجعله (أي الجبل)

مع المساحة البرتقالية في اليسار، تقتربان من المشاهد بدل إبتعادهما بل سببت هذه المعالجة قلقلاً لدى المشاهد، وكان المفروض أن تندفعا الى المؤخرة، بدل المقدمة.

وشمل التوزيع اللوني والقيم الضوئية في تركيب الألوان، مجموعتي البشر، والظاهر ان اكثرهم من النساء الكرديات. والحقيقة ان المجموعة البعيدة المكونة من أم وطفلتها وهما في حالة مشي سريع وكأنهما خائفتان من مداهمة سيارة يسوقها سائق طائش، وقد خضعتها الى قانون التناقض اللوني من خلال ملابسهما ذات الالوان الحارة وأصبح الجبل ذو اللون الشديد البرودة، خلفية لهما، ولذلك اصبحتا تجلبان النظر، بالرغم من بعدهما عن الحافة السفلية للوّحة، أكثر من المجموعة النسائية القريبة جداً الى المشاهد ولدرجة ملامسة ملابسهما مع الحافة السفلية للمنظر، وبالرغم من الروحية السريعة التي تطغي على التنفيذ الفنّي والتي تكاد ان توحي بان اللوحة غير كاملة أو كأنها دراسة تلوينية تمهيدية للوحة مستقبلية سوف ترسم بتأنٍ وعلى مهل، ألاّ ان ما حللناه جاء لِيصب ايجابياً في مصلحة الروح التعبيرية فيها ورجاحة كفتها.

وتوزعت اهتمامات الفنان على كافة أرجاء اللوحة بشكل يكاد يكون متساوياً ، وهذا أحد أسباب عدم وجود (مركز سيادة) فيها، والظاهر ان الفنان وقد انشغل وتحمس في توزيع اهتماماته المذكورة، لم يشغله خلق مركز أو مراكز سيادة في لوحته، أو لم يكن تحقيقه ضمن أهدافه الفنيّة فيها، وكأن الضوء المنعكس الذي أبعده كذلك، نصيبه كنصيب (مركز السيادة) ويشمل هذا الضوء والذي يعنيه الباحث ، السطوح المقابلة لقبة السماء والضوء الآخر المنعكس من السطوح الدافئة أو الحارة من الأرض وهو يربط ويجسم مكونات اللوحة ويمنحه تجسيماً وجمالاً اكثر حسب قوانين الألوان.

وجاء اختيار المنظر موفقاً، حيث أنه يتسم بطابع كردستان العراق من حيث الطبيعة الجغرافية والحركية ذات الحيوية في مستويات السطوح والتلال والجبال وما يتبع ذلك من استعمال عدة أنواع من المنظور الخطي واللوني، إلاّ ان القطع العمودي وتكراره بهذا الشكل قد أثر سلبياً على (الآمتدادات البانورامية) والممتدة الى الجوانب وهي أحد الاسباب النفسية والسيكولوجية التي تمنح الطبيعة أبنائها، الراحة والاحساس بالطمأنينة والانتماء اليها.

شلاّل بيخال القديم . دارا محمد علي . ٢٠٠٠ . شكل رقم(٤٨)

على مساحة مستطيل عمودي، رسم الفنان طبيعة تكاد تكون خالصة، تجمع عدة مستويات نظر، نظراً لطبيعتها الجغرافية المتحركة من صعود ونزول وميلان شديد، يقطعها نهر سريع الجريان، زادته الصخور الموجودة فيها، حركة و رذاذاً وهديراً ويعلوه جسر صغير للعبور، ونرى ايضاً مجموعة من الناس رسموا بطريقة بقع لونية وهم يعبرون النهر من على الجسر المذكور، وتكاد تشبه تقنية مجموعات الصخور الناتئة.

ومما يلفت النظر بخلاف اعمال الفنان الاخرى ان طريقة معالجة المنظر أو اجزاء منه باسلوب (التسطيح) واضافة مساحات ملوّنة استمدت قوتها من التناقضات اللونية التي ارتكزت في الوسط والقسم الأعلى منه وبشكل خاص في الجبال وسفوحها، الاّ ان الفنان لم يتخلّى كلياً عن طريقته السابقة في المعالجة اللونية، حيث نرى مقدمة اللوحة وقد امتلأت بضربات الفرشاة المتباينة الاتجاه وذات التطعيم المعروف عنه أي ادخال لون حار أو حار جداً في مساحة باردة، من اجل احيائها وتدعيم حركيتها وأضفاء الطابع التعبيري عليها وهذا ما نشاهده من المثلث الذي يمتد من أقصى الزاوية اليسرى للمنظر متجهاً الى النصف العلوي منه. ان مبالغته في منح بعض الظلال دفئاً لونياً (سواءً المنعكس أو النابع من السطح المظل نفسه) وعلى سبيل المثال نذكر هنا المنطقة التي تكوّن القسم التحتاني من الجسر، جعلها الفنان (تقفز) من مكانها الظليل الى مناطق تعمها أشعة الشمس، وهذا ما خلق احساساً بالقلق لدى المشاهد وبشكل نسبي، أما التي خضعت الى مناطق الظل وعولجت بما تستحقها من العلاقات اللونية، فساعدت برودتها وشفافيتها (بعكس الحالة السابقة التي جرى تحليلها) في إداء دورها، إضافة الى منح المساحات الحارّة والدافئة المجاورة، قيمة أكثر، بل حرارة أكثر من واقعها وهذا يخلق ما يشبه (خداع النظر)، سواء أكانت المعالجة متأتية من

القيم اللونية المتضادة أو الدرجات الضوئية المتناقضة(١٣) وبالرغم من معالجة الجبال البعيدة بالالوان الباردة ومنتمياتها، وهذه الالوان ساعدت في إبعاد الأشكال والمكوّنات عن الحافة السفلية وحققت منظوراً لونياً ومناخاً مناسباً للبعد الثالث، إلاّ ان درجة كثافتها وتركيزها وكما ذكر الباحث بالرغم من (برودتها) لم يتحقق بالشكل المطلوب لدفعها (أي الجبال) الى العمق المطلوب، مما جعلتها تتقدم الى الأمام بدل الخلف وتنافس مقدمة اللوحة ذات الألوان الباردة ايضاً وهي تكوّن الزاوية اليمنى والمثلث الذي تمتد قاعدته على كامل الخط الأفقي الذي يكوّن الحافة السفلية للمنظر ويظهر تحليل الباحث، جليّاً في حالة (حجب) المثلث الذي يكوّن سماءً ملبدة بغيوم بيضاء تنافس الى درجة ما النهر وأمواجه البيضاء والمنحدر من أعلى الجبل، فأذا حجبنا هذا الجزء، نكتشف القيم اللونية والضوئية (عدا النهر) والقريبة جداّ في معالجتها ودرجات كثافتها وتركيزها، أو على النقيض تماماً، على الدرجات الخفيفة التي تمثل مناطق الضوء فيها.

واختيار المنظر جاء موفقاً، لأنه مستمد من الطبيعة الكردستانية وخاصة المناطق السياحية الجميلة، ويمكن ادراجه الى الاسلوب (الواقعي التعبيري) والمنظر يوحي وكأنه دراسة لونية سريعة، الاّ ان المعالجة المذكورة (وقد سبق أن ذكرها الباحث عند تحليله لبعض الأعمال الفنية السابقة)، جاءت لمصلحة الروح التعبيرية فيها. ولايقلل ما ذكرناه من شأن اللوحات أو قيمتها الفنيّة، فلكل عمل فني مدخل أو مداخل خاصة لتقيميها ومعايير متميزة تعتمد في هذا التقييم، ولولا ما ذكرته لـ(اختلط الحابل بالنابل)، كما يقال. والملاحظ ان الالوان الباردة ومنتمياتها هي السائدة والمسيطرة في اللوحة ولولا الجزء الجبلي الوسطي الذي يخترق بشكل حاد من الجهة اليسرى متجها الى الوسط ومشكلاً مثلثاً حاراً يقطع التكوين برمتّه، لكانت الالوان الباردة (حسب رأي الباحث) قد سببت نوعاً من الملل وخلقت الضجر لدى المشاهد، إلاّ ان هذا التنويع اللوني الجزئي المتناقض، أحيا اللوحة، كما ساعدت الشجرة المائلة التي تنتصب عالية الى جهة الجسر، على التنويع المذكور، وركزّت من التكوين الفنّي لمصلحة مركز اللوحة بدل تشتيته، كما ذكر الباحث في تحليله للشكل رقم(٤٦).

(١٣) من المعروف ان الاسود يبدو أكثر سواداً والابيض اكثر بياضاً في حالة تجاورهما أو الحار أكثر حرارة والبارد أكثر برودة في حالة تجاورهما أيضاً (الباحث).

ويوحي (جزئياً)، المثلث الجبلي الحار بـ (مركز سيادة) ويرى الباحث بأن الفنان لم يستهدف خلق مركز سيادة في لوحته، وتذكرنا هذه المعالجات اللونية، ببعض المعالجات اللونية للفنان الفرنسي التعبيري (پول كوكان)، حيث كانت تعبيريته تنبع من الألوان وتفننه الرائع في استعمالها وتحميلها شحنات هائلة من المشاعر والاحاسيس الانسانية، وخاصة تلك اللوحات التي رسمها في جزر تاهيتي ومارتينيك وبريتوني. والمنظر الذي رسمه الفنان دارا ، ينتمي الى بيئة كردستان العراق ويشكل إضافة ابداعية الى حركة الفن الكردي والعراقي المعاصر.

فيصل عثمان

جبل سفين . فيصل عثمان . ١٩٩٨ . شكل رقم (٤٩)

من واد عميق يمتد من القسم الوسطي من الحافة السفلية لمدخل المنظر وفي نهاية امتداده (أي الوادي) يرتفع عالياً جبل سفين الشامخ والذي بنيت على سفحه و واديه المدينة السياحية الرائعة (شقلاوة) ذات البساتين النضرة والأشجار العالية المختلفة وخرير ينابيعها الساحرة النابعة من جبل سفين مكوّنة عشرات الشلالات الصغيرة في قلب المدينة السياحية الخضراء . لم يبحث الفنان عن خلق (مركز سيادة) في منظره، فأكتفى بتوزيع جميل للألوان الباردة من زراقات ورماديات وخضارات ذات تدرجات وتنغيمات ناعمة، فخلق بذلك جواً عاماً من الهدوء اللوني والايحاء بالطمأنينة ، ولم يفته استعمال عدة ضربات، منحت بقع صغيرة وقليلة جداً تناثرت تحت سفح الجبل، بايقاعات دافئة، مما ساعد على ابراز السيطرة الكاملة للألوان الباردة، دون منافستها والتشويش عليها.

يشعر الناظر بأن الفنان اختار موقعاً جيداً للتعبير عن الطبيعة الكردستانية، فكان عيّنة أليفة، وساعد هذا الاختيار على فتح تصور المشاهد عن المكان باستمرارية المنظر من الجانبين وبنفس الروح الجبلية، مما يكوّن في النهاية صورة بانورامية، هي الامتداد الافقي البانورامي، للطبيعة الرائعة التي فتحت تماماً ذراعيها الحنون لأبنائها العشاق، عشاّق الطبيعة والوطن. والمنظر يتكوّن من طبيعة خالصة وايحاء أقل بوجود طيف قرية صغيرة مؤلفة من عدة بيوت وديعة، على الجهة اليسرى وهي تشكل الطبيعة المصنعة.

حقق الفنان البعد الثالث في لوحته من خلال التنغيمات اللونية الهادئة بدءاً من وسط اللوحة وشاملاً الجبل والسماء، اولاً، ومن خلال الحركة النافورية في الوسط من مقدمتها، ونظام البقع اللونية في الجهة اليمنى وضربات الفرشاة المائلة من جهة اليسار وبالرغم من تنوع الاداء الفني، الاّ ان الفنان تَوَفَقَّ نظراً لتسخير هذه التنويعات لمصلحة خلق غنى في الحركات والألوان، وربطها بغنى الطبيعة اللامتناهي واستلهامه لها، في منظره أي شكل رقم (٤٩). وساعده في ذلك عدم القفز بين القيم اللونية والضوئية (كما فعل الفنان ازاد شوقي في معظم مناظره، وتحدثنا في سياق تحليل اعماله عن هذه النقطة) ... بل استعمل طريقة التدرج والانتقال التدريجي الهادئ مع الاحتفاظ بالمنظور اللوني.

ويخلو المنظر من الاشخاص تماماً، الاّ ان آثارهم المتجسمة من الطبيعة المصنعة ضئيل من خلال القرية الصغيرة والتي أتينا على ذكرها قبل قليل. وإستفادة الفنان من الطبيعة الكردستانية واضحة، كما ان استفادته من الثقافة الاوربية في رسم مناظر الطبيعة واضحة كذلك ويقترب في هذا العمل (شكل رقم ٤٩) من ملامح المدرسة الروسية وخاصة من جماعة (**پريدڤيژنيكوڤ**) والتي أتينا في ذكرها في الفصل المخصص عن تأريخ رسم المناظر الطبيعة في اوربا. ويمكن ادراج هذه اللوحة في اطار المدرسة (الواقعية الانطباعية) وبالرغم من الحركة الدائبة في مدخل اللوحة وخاصة الزاوية اليمنى منها، فلا يمكن اطلاقاً إضفاء صفة (الواقعية التعبيرية) عليها. ولاشك فأننا نشعر بأن الفنان اقترب كثيراً من الطبيعة التي رسمها وانسجم معها وانتمى اليها بقوة وبالرغم من الاحساس الجزئي بأن بعض أجزاءها جاءت نتيجة (صدفة)، الاّ ان التحليل السابق الذي ذكرته، هو خير ما يمكن ان نصف ونحلل بواسطته لوحته هذه. ويعتبر هذا العمل الفني من الأعمال الجيدة التي نفذها الفنان وهو من جيل الشباب وينتمي الى بيئة كردستان العراق

ويعتبر عمله هذا وبالطريقة التي نفذ بها إضافة ناجحة في حقل رسم المناظر الطبيعية وفي حركة الفن التشكيلي العراقي المعاصر.

قرية في ضواحي اربيل . فيصل عثمان . ١٩٩٩ . شكل رقم(٥٠)

على سطح مستطيل افقي نفذ الفنان لوحته المسماة: (قرية في ضواحي اربيل) تمثل جانباً من قرية صغيرة أحتلت بقعة ضئيلة من القسم الوسطي على الجانب الأيمن وأما بقية القسم فأمتلأت بمجموعة من الحشائش والأدغال ذات حركات نافورية ديناميكية، نفذت بسرعة كبيرة، مما دفع باللوحة الى اطار (الواقعية التعبيرية) ومن منطلق الحركة المذكورة وكذلك الألوان المركزة وخاصة القسم الوسطي منها، خلق تناقضاً لونياً واضحاً مع الثلوج التي تساقطت وأحتلت المقدمة وكامل القسم الأول من المنظر وكذلك سطوح بيوت القرية، وما ذكرناه، كان السبب في جعل هذه الاحراش ونعني بالذات القسم الوسطي ومركزها خاصة (مركز سيادة) في هذا الشكل ويمثل هذا التأثير ولاتخرج العلاقات اللونية المسيطرة على كافة أقسام اللوحة، عن الألوان المحايدة والباردة مع بعض الدفء الذي نشعر بتوزيعه على جانبي (مركز السيادة) المذكور. ونستثني من هذا التحليل (ضربة) من اللون الأحمر الناري تتضح بين البيوت المتواضعة للقرية وجاءت وكأنها بنت صدفةٍ أو من غير قصد وتكررت جزئياً نفس الحالة

بالنسبة الى اللون الأحمر ، بين الحركة النافورية الصاعدة عمودياً والمائلة من الجانبين، للأحراش المذكورة.

يخلو المنظر من الوجود البشري تماماً ولم تكن هذه الظاهرة من منطلق (تحريم تصوير الأنسان)، كما كانت في بعض الحالات المذكورة سابقاً في البحث.

ويشبه المنظر دراسة لونية نفذت بسرعة، أو رسم كتمهيد للوحة مستقبلية، سوف تنفذ بصبر وتأنٍ ومع ذلك فان المشاهد يشعر بحيوية مكوّناتها القليلة وبالصدق الفني الذي نفذ من خلاله الفنان، لوحته. وجاءت تنغيمات الغيوم المائلة للبياض والتي ساعدت زراقات ورماديات السماء على إبرازها، على ربط كامل القسم الأعلى مع القسم الأول، وكأن الثلوج المتساقطة، كوَّنت صدى من ألوانها الناصعة البياض، من خلال الغيوم المائلة للبياض والمتحركة من خلال تكوّراتها وايقاعاتها السريعة.

ولولا رسم القرية (جزء من القرية) لكان الاختيار لايرقى الى مستوى تشخيص طبيعة كردستانية متميّزة، ذلك ان الأحراش والثلوج، هي (عامة) ويمكن ان يشاهد مثل هذا المنظر في كثير من أرجاء هذه المعمورة الشاسعة، ومن هذا المنطلق كان للقرية بعض الأثر في انتماء (أي المنظر) الى بيئة كردستان العراق، الاّ ان هذا الأنتماء، ضعيف ونسبة مشابهته لهذه البيئة قليلة ولو أضاف الفنان بعض القرويين الأكراد الى نسيج المنظر وفي أماكن مُحددة منه، لكان الانتماء أقوى والوشائج أَمْتَنْ.

لم تساعد معالجة البيوت وأبعاد (مركز سيادة) المذكور من الحافة السفلية للمنظر، على تحقيق البعد الثالث، بل على النقيض، نلاحظ إرتداد هذه الأقسام البعيدة نوعاً ما الى مقدمة اللوحة، وكان السبب عدم استعمال التنغيمات اللونية الضرورية والقيم الضوئية التي تدفعها الى العمق والمؤخرة، بل تقديمها الى الأمام.

ساعد إستعمال سكينة الزيت وخشونة التقنية التي إستعملها الفنان في هذا الشكل، على إضفاء وتأكيد الجانب التعبيري وفي الوقت الذي ألصق صفة (السكيح اللوني السريع) به، الاّ ان السبب نفسه كان لفائدة تأكيد المنحى التعبيري في اللوحة، كما ذكرنا ذلك وأخضعناه للتحليل.

ونلاحظ بأن الفنان استفاد من تراث بعض التقاليد الأوربية في رسم اللوحة.

وهذه الاستفادات طبيعية في سياق التأثير الواعي بالأساليب الفنية الابتكارية المهمة، دون ان تحد من قدرة الفنان على الابداع وبشرط ان يمنح لوحته الروحية والاسلوب الخاص الذي يجسد رؤيته للاشياء ويحقق من خلاله غاياته الفنية المتطورة، خلاصاً من التقليد الاعمى وكذلك أسر هذه المدارس التي ربما تكون ما يشبه (سيفا ذو حدين).

الشتاء في تەوسكە . فيصل عثمان . ٢٠٠١ . شكل رقم (٥١)

على مساحة مستطيل عمودي، ساعد إختياره في تخصيص مساحة مناسبة لأظهار الثلوج المتراكمة في مقدمة اللوحة وعلى سطوح القرية المتواضعة والجبل العالي الذي يليها، في رسم الفنان منظر شتاء كردستاني. ويبدو المنظر (كعادة أكثرية أعمال الفنان) وكأنه دراسة تلوينية سريعة ويمكن حصرها في إطار (الواقعية التعبيرية)، وتوحي القرية بأنها جزء مختار من مجموعة أخرى من نفس البيوت الطينية الصغيرة، تمتد على ميمنة وميسرة مركزها ويمكن ان ينسحب هذا الأنطباع على المكوّنات القليلة الأخرى، ونقصد به الجبل والقسم ألأوّل الأمامي من مقدمتها. ونشعر بتشتت في مكوّنات المنظر، في الوقت الذي لو كانت هذه المكوّنات تتجه من الأطراف العلوية والسفلية ومن الميمنة والميسرة الى مركزه، لكانت الوحدة والأنطباع المأخوذ عنه أفضل وأعمق أثراً وحتى الأحراش أو بقايا شجرة عرّاها الشتاء من أوراقها، (ماعدا عدة أوراق صفراء وبرتقالية)، رسمت كأنها مجرّد صدفة أو لأملاء فراغ كان لابد إملائه بشيء، فجاءت هي دون غيرها وكان وجودها بهذا الشكل حسب قناعتنا الجمالية غير مريحة. والآن وفي هذا المنظر (شكل رقم ٥١) نرى الوجود البشري المتكوّن من عدة قرويين أكراد وأطفال ولقد لبسوا معاطفاً إتقاءً من البرد القارص وقد أخفت (أي المعاطف) جماليات الملابس الشعبية، الاّ أنهم رسموا بأحجام لاتتناسب تماماً مع البيوت فبدو إما هم اكبر حجماً وأضخم من طبيعتهم أو

البيوت هي أصغر من حجمها الطبيعي وهذه مشكلة تكررت أحياناً في بعض لوحات الفنانين العراقيين. يبدو الجانب التعبيري من اللوحة بشكل جالب للنظر أكثر ما يبدو من معالجة الجبل والغيوم وخاصة ما نزلت منها على أطراف اللوحة الى الأقسام العليا من الطرف الأيسر من الجبل وتخلو اللوحة من اية بقعة أو ضربة للالوان الحارة كما في شكل رقم (٥٠) من أجل إشعار المتلّقي ببرودة الألوان المسيطرة من خلال قوانين التناقضات اللونية (ونستثني من هذا بعض الايقاعات الدافئة لملابس الأطفال) وبعض الآوراق الباقية على الأحراش التي ذكرناها، وتشكل حركات وإتجاهات الأحراش والأشجار التي أرتفعت وراء بيوت القرية، حالات من الأختلاف الشديد لمجموع إيقاعات الثلوج التي سقطت على الارض والجبل وكذلك الغيوم التي نزلت من السماء متجهة الى الجبال وكما يبدو في تحليل الشكل المرفق.

وجماليات الغيوم والضباب النازلة من السماء والصاعدة من الأرض عندما يبدأ الدفء من اجمل ما تقع عليها العين البشرية بفعل ما تثيره من شاعرية وشفافية تربط مكوّنات المنظر وتخلق جواً سحرياً وتنعم من السطوح والأشكال القاسية والنتوءات والأيقاعات المؤذية وتأثر الفنانون العراقيون من ضمن ما تأثروا به بتلك الجماليات الخاصة الطبيعية في كردستان العراق، بهذه الظاهرة الجميلة والتي تحدث في الشتاء عادة وقد جسدوها في بعض لوحاتهم عن الطبيعة الكردستانية. وما تحدثنا عنه بالنسبة لأستعمال المنظور اللوني وإهمال إبعاد المكوّنات البعيدة وادخالها الى العمق المطلوب وخلق البعد الثالث، ينطبق كذلك على هذا المنظر (شكل رقم ٥١) ويكفي أن نشير بان معالجة بيوت القرية الأبعد التي تقع في هذا المنظر في نهايتها، تتكرر تماماً مع معالجة أقرب بيت للمشاهد ويقع على الجانب الايسر، فهي (أي المعالجة) تتكون من نفس التركيز اللوني والايقاعات الغامقة للأبواب والشبابيك دون حساب المسافة الفاصلة وطبقة الهواء وغيرها من المتطلبات ، الفنية خاصة والاسلوب الذي امتاز به الفنان هو وكما شخصناه، (الواقعي والواقعي التعبيري) وكان استعمالها هنا، مزدوجاً مما أضر بوحدة الاسلوب.

والمنظر ينتمي الى بيئة كردستان العراق وكان الفنان اميناً في نقل إنطباعه وتجسيم مشاعره الصادقة وحسب قناعته الفنيّة والجمالية.

جبال هيبت سلطان . فيصل عثمان . ٢٠٠٢ . شكل رقم(٥٢)

على نقيض اللوحتين شكل رقم(٥٠) وشكل رقم (٥١) نلاحظ في لوحة الفنان: (جبال هيبت سلطان) شكل رقم(٥٢) ، معالجة رائعة للبعد الثالث الذي تحقق من خلال التنغيمات اللونية من الرصاصيات والرماديات الباردة تماماً وتلاشي الأقسام البعيدة من الجبال والغيوم والضباب، واحداً في الآخر وجاءت هذه التنغيمات بشكل يبدو للوهلة الأولى كأنها (نوع من الأهمال) ، إلا ان هذا الأهمال، كان أحد أسباب نجاح البعد الثالث. لقد ساعدت الألوان المائية وما تمتاز بها من شفافية على نجاح ما ذكرناه ، أما القسم الاول من مدخل اللوحة والشجيرات القريبة من الحافة السفليّة خاصة القسم الأوسط من الحافة السفلية وإطار اللوحة،

فعالجها الفنان بما تستحق من قيم مُركزة وتفاصيل تبدو (نسبياً) (هي ما يجب ان يقوم به الفنان، مقارنة مع المكونات الأبعد وخاصة ما يشكل العمق البعيد جداً) ولقد أتينا على ذكرها قبل قليل. ويمكن إدراج اللوحة أي شكل رقم (٥٢) في اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية)، كأكثر اللوحات والعينات التي أتخذناها كأمثلة بارزة على لوحات الفنان (فيصل عثمان)، وحتى في هذه العيّنة لايمكن إلتزام جانب الصمت وعدم ألبوح بانّ المنظر وطريقة رسمه وتقنيته لايمكن الاّ ان يوحي بأنه دراسة تمهيدية سريعة (سكيچ ملوّن)، إلاّ أن هذا (السكيچ) جميل ومريح للنظر بالرغم من انه (عام)، لانه يمكن ان يشاهد في أية بقعة للطبيعة من العالم وخاصّة في منطقة جبلية، ولايمكن الأصرار والتأكيد بأنه (جزء من كردستان العراق)... وليس أي مكان آخر. لاشك إن إدخال بعض الأيقاعات الدافئة، ساعد الفنان في تركيز الاحساس بالجو اللوني العام البارد الضبابي، كما ان ترك بعض الأماكن والاحتفاظ ببياض الورقة دون تلوينها، ساعد كذلك على خلق بعض (الانتعاش) وعلى تحقيق تنغيمات غير متوقعة (دون تفريط) وبشكل معتدل، إلاّ أن هذه النقطة بالذات، كانت إحد المؤشرات التي تؤشر بوضوح الى روحية (السكيچ) والتي ذكرناها قبل قليل. وفي هذا الشكل أي رقم (٥٢)، وهي لوحة تتكون من طبيعة خالصة دون إدخال طبيعة مصنعة- ولوجزئياً وللحد الأدنى من الدمج بين الطبيعتين، كما لاحظنا في أكثرية مناظر رسم الطبيعة التي رسمها الفنانون العراقيون، وفي هذه الطبيعة الخالصة، لا نلاحظ أي وجود لأشخاص ولا أثر لوجودهم، ويبدو أن هذا ما أراده الفنان. وبالرغم من إدراجنا اللوحة في اطار المدرسة (الواقعية التعبيرية)، الاّ ان الجانب التعبيري يبدو ضعيفاً، ومقارنة مع نفس الجانب في بعض لوحاته السابقة كالشكل رقم(٥٠) مثلاً ليحتل محله أي الجانب التعبيري وبشكل جزئي الجانب (الأنطباعي) وهذا ما يقربه الى الشكل رقم (٤٩) أي لوحة (جبل سفين) والتي ذكرناها وحللناها كأوّل عيّنة للفنان في الحقل المخصص له.

ونلاحظ استفادة حكيمة من بعض التقاليد الأوربية في رسم مناظر الطبيعة وهذا كما ذكرنا آنفاً من حق الفنان ذلك لأن الموروث الحضاري والفني ملك غير حصري بأعتبارات التأثر والتأثير الأنساني والحضاري المتبادل خصوصاً في مجال الفن والاحساس الجمالي ونتائجه وقيمه الحديثة

ولهذا فالاستلهام والتأثر المحسوب والواعي يكون طبيعياً واعتيادياً في هذا المجال لدى أغلب الفنانين.

في الوقت الذي يكون استلهام الموروث المحلي ولمعان المنجز الخالد للفن العراقي القديم وشواهده الشاخصة ما يشكل ايضاً دعامة كبرى للفنان العراقي المعاصر ولتطورات الحركة التشكيلية العراقية المستمدة أهميته وانجازاتها في كثير من حالاتها ونتائجها من عظمة ذلك الثراء العظيم والتي ذكرت في سياق البحث كأمثلة رائعة في هذا المضمار.

جوهر محمد

يوم ربيعي . جوهر محمد . التسعينات . شكل رقم(٥٣)

على مساحة مستطيل افقي رسم الفنان منظراً يمثل إنطباعه عن يوم ربيعي في قرية بكردستان العراق. والمنظر متكوّن من طبيعة خالصة وطبيعة مصنعة وهي القرية التي تحتل وسط اللوحة وقد سلطت عليها أشعة قوية من شمس الربيع وانها شعاع شديد البياض اخترقت الغيوم السوداء التي أحتلت قسماً من السماء الصافية وكأنها (ونقصد الغيمة) قد أفرغت لتوّها

مطراً مدراراً، غسل مكوّنات الطبيعة. ونظام الظلال والأنوار متناوبة تماماً، فأذا بدأنا من مقدمة اللوحة سنرى مستطيلاً يمتد من اليمين الى اليسار وعلى عرض اللوحة مكوناً مجموعة من المثلثات، يشكل في النهاية منطقة الظل، وتأتي بعدها منطقة ضوئية وتغمر القرية كما ذكرنا ثم منطقة ظل يمتد بدوره على عرض اللوحة وبعدها منطقة ضوء، وتستمر الحالة إلى الحافة العليا للمنظر تماماً كما أن إلتقاء الخطوط وهي تكوَّن مكوّنات المنظر الذي يخلو من البشر وجميع لوحات الفنان خالية من الوجود البشري(١٤)، نقول ان إلتقاء الخطوط تشكل مجموعة من المثلثات عدى الأقسام العلوية من الغيوم السوداء ومجموعة من الخطوط الملتوية والتي تشكل إنحناء الطريق التي تقع على الزاوية اليمنى تلتوي لكي تختفي بسرعة وراء التل أو الارض التي تبدأ بالأرتفاع لكي تشكل بداية سفح جبلي.

والفنان كان يرسم في البداية مواضيع شتى وبأسلوب بسيط كان يمكن حصره في إطار المفهوم الواقعي البدائي، إلاّ إنه في السنوات الأخيرة توجه تماماً الى رسم المناظر الطبيعية فأختص بها وخاصة رسم القرى الكردستانية وهي تقع في مواضع ومواقع متباينة مِنْ على الجبال والسفوح والوديان.

يمكن إدراج اللوحة، شكل رقم (٥٣) في إطار المدرسة (الواقعية-التعبيرية)، ومما لاشك فيه إن ضربات الفرشاة واستعمال الفنان في بعض الحالات لسكينة الزيت (باليث نايف) ساعد في إبراز الجانب التعبيري وخلق حركة وديناميكية أفضل، كما أن الانتقال من مناطق الظل الى مناطق الضوء دون تمهيد كافٍ أو تدرّج لوني وضوئي، ساعد على تحقيق الجانب التعبيري المذكور وإنعاش الاحساس بالجو العام، إلاّ أنَّ هذه الميّزة المذكورة إرتدت ضد تحقيق البعد الثالث والقيم اللوّنية والضوئية، فالغيوم السوداء والجبال التي تمتد تحتها، وخاصة ماتقع منها في اماكن الظل ، إرتدت الى مقدمة اللوحة، بل نافست حتى أقرب نقطة وموقع بالنسبة للناظر ومنها ما شكلّ الحافة السفلية برمتها من مقدمة اللوحة والواقعة، كما ذكرنا، في منطقة الظل وما يتبعها من معالجات ضوئية ولونية غامقة حتماً.

(١٤) يستحرم الفنان رسم الانسان وادخاله في المناظر انطلاقاً من بعض المعتقدات الدينية.

ويبدو استفادة الفنان من آلة التصوير واضحاً، الاّ إنها استفادة ذكيّة مع تصرّف في حدود فنيّة معقولة. كما ان المنظر (عام) اكثر مما هو (خاص) ويمتلك جانباً تسجيلياً يُذكرنا بقرية من قرى كردستان العراق وهو ينتمي الى بيئة قروية عراقية جميلة.

ونتيجة لما ذكرنا، لم يتحقق (مركز سيادة) في اللوحة وجاءت الاهتمامات موزعة وعامة على كافة أرجاءها وقد تكون القرية جالبة للنظر اكثر من المكوّنات الأخرى للوحة، الاّ انها لاترقى الى ميّزة (مركز سيادة) بالمعنى الجمالي لهذا المفهوم.

ساعد اللون الدافئ للطريق الترابية وكذلك البيوت الطينية التي بنيت من مادتها القرية، على إعطاء قيمة اكثر للالوان الباردة التي شكلت أكثر مساحات المنظر، كما أوحت الاشجار الرشيقة التي أرتفعت بين بيوت القرية بروحٍ زخرفية متكررة ومتشابهة الى درجة كبيرة وكأن الفنان أخذته نشوة وأستكان لها فعمم رسم إحدها (وأعني شجرة) على بقية الأشجار، ولو نوّع فيها لوناً وشكلاً لكانت أغنى وأقرب الى المفهوم الواقعي والتسجيلي.

خيام الرحالة . جوهر محمد . ١٩٩٣ . شكل رقم(٥٤)

قسم الفنان لوحته أفقياً الى قسمين متساويين تقريباً و جعل الالوان البـاردة مـن الرصاصـيات والزارقات و بياضات فقدت حيادها ومالت الى القطب الازرق البـارد في القسـم الاعلـى وعـالج القسم الاسفل بألوان حارة ودافئة متجهة الى القهوائيات الـتي تميـل الى السـواد و جعـل خيـام الرحالة والتي اختارها عنوانا للوحته في وسطها وهـي تمثـل سـوادات غامقـة جداً ينبعـث مـن داخلها ضوء شديد جداً في بقعةٍ قريبة في وسط اللوحة تمتد الى الحافـة السـفلية، وبهـذه المعالجـة والتحليل المذكور جعل الخيام و منطقة الضوء(مركز لسيادة المنظر).

ويوحي المنظر بجو ليلي غير مـريح، بـل مـوحش و غريـب ويمكـن ادراجـه الى المدرسـة(الواقعيـة التعبيرية) فالآختلاف الشديد للأضواء والظـلال و تحولاتهماالمفاجئـة مـن حيـث القـيم الـضوئية ومن ثـم التحـولات المفاجئـة كـذلك بالنـسبة للألـوان البـاردة والحـارة، جعلـها تـندرج في اطـار اللوحات المعمولة لأهداف تزينية وتسويقية مما اضر الى حد كبير بالمستوى الفني لها ومن ثم فأن عدم رسم الاشخاص الاكراد الرحالة او حتى الايحاء بوجودهم، دفع باللوحة الى ان تشعر المتلقي بأن موضوعها المعالج، هو موضوعاً(عاماً) قد ينطبق على أي مشهد للطبيعـة في مكـان اخـر، حتى لتبدو لوهلة بأن موضوعها ماهو الا لقطة فوتوغرافية وقعت عليها العين ذات مـرة وهـذا (الايحاء العام) الذي تقدمه اللوحة للمكـان جعلـها تفقـد انتماءهـا كـثيراً الى مكونـات البيئـة العراقية المعروفة، وكذلك تبتعد عـن الـسياقات الاسـلوبية والادائيـة الـذي انتمـت اليـه معظـم اللوحات الفنية في معالجتها للبيئة والطبيعة العراقية وطبيعـة كردسـتان العـراق بوجـه خـاص، والذي سلطنا عليه الضوء في اكثر من مكان.

وتعدد مصادر الضوء في اللوحة زاد من الشعور بالقلق، فكانت الاماكن المجاورة لمصادر الـضوء وماتليها من اماكن للظل، وللظل القاتم، كانـت سـبباً لعـدم تحقيـق البعـد الثالـث والتـدرجات الضوئية واللونية التي يحتاجها البعد المذكور،مما قرب اجزاءً كـان يجـب إبعادهـا، وأبعـدَ اجـزاءً اخرى كان يجب تقريبها، وهذا ربما شكل أحد اسباب التشتت الذي يصيب عين الناظر و يقلقله و زادت النتوءات التي أنطلقت من الحافة السفلية ومـن أقـصى الـيمين الى أقـصى اليـسار، مـن التوتر المذكور ولو جاء ومن زاوية أخرى، ما ذكرنـاه لكـان في فائـدة الـروح التعبيريـة أي جعـل اللوحة(تعبيرية).

ومن الضروري أن نشير الى المعالجات الرائعة والمعقدة للغاية للمناظر الليلية والليـالي المقمـرة أو ليـالي البـدر وقـد أضـاء الـسماء الملبـدة بـالغيوم والطبيعـة الناعـسة، الـتي قـدمها الفنـان الروسي(كوينج) في أعماله والذي ذكرناه في الفصل المخـصص للأعمـال الاوروبيـة والـدور البـارز لجماعة الروس (پريدڤيژنيكوڤ)، ورسم المناظر الليلية مهمة صعبة للغاية وتجارب الفنانين في هـذا الحقل قليلة، مقارنة مـع مواضـيعهم واختيـارهم للأوقـات المتباينـة الاخرى ونعـني بهـا(غـير الليلية).

ومن هذا المنطلق من العسير بمكان، دمج هذا المنظر أي شكل رقم(٥٥) مع بقية مناظر الفنـان التي رسمها وخاصة العينات التي اتخذناها كنماذج لأعماله.

قرية توبزاوة . جوهر محمد . ١٩٩٧ . شكل رقم(٥٥)

قسّم الفنان لوحته الى ثلاثة مستطيلات أفقية تخضع لثلاثة أنظمة لونية، فالقسم الأعلى الذي يشتمل السماء وبعض الجبال ذات الأرتفاعات الواطئة، باردة والشريط الوسطي، يمثل قرية من القرى التي تكثر في مناطق الهضاب الواطئة والسهول الممتدة في كردستان وهي تجمع بين البيوت الصغيرة الطينية ذات السطوح المستوية، وأخرى على نقيض الأولى، ذوات سطوح شبيهة بالبيوت الغربية تسمى بطراز (الجزيري) عالجها الفنان بألوان دافئة، أما المستطيل الثالث والأخير، فيشكل الثلث ومقدمة اللوحة، عالجها الفنان بألوان حارة مكوّنة من البرتقالي والأصفر والأحمر والقهوائي، تمثل حقلاً ذهبياً لمحاصيل الحنطة، تتوسط طريق ترابية ينحدر فجأة الى اليمين مختفية في العمق.

إستعمل الفنان نوعان من التقنية، مما أضر بوحدة الاسلوب، فنعومة معالجة السماء والغيوم والجبال وبيوت القرية، تختلف عن معالجة حقل القمح الذي عولج بنشاط وحيوية وشمل حتى الطريق الترابية الملتوية. ألا ان معالجة البعد الثالث الذي حققه الفنان من خلال استعمال الألوان الباردة وبدرجات خفيفة، بل ومبالغ في تخفيفها، مما دفع بالجبال الواطئة بعيداً جداً الى العمق، جاء لمصلحة المقدمة والوسط، وهذا عكس ما كان من المعالجة المذكورة في الشكل السابق أي رقم (٥٣) والذي حللّناه في سياق الحديث عنه. ومما يلفت النظر كذلك، إهمال الفنان

للانعكاسات الباردة الآتية من (السماء الباردة) على السطوح المقابلة لها، وكذلك الانعكاسات الدافئة التي تعكسها السطوح التي تغمرها أشعة الشمس وخاصة الأجزاء الملتصقة والمجاورة الى أماكن الظل وتحدثنا عن تحقيق هذا الجانب الفني في بعض لوحات الفنان (دانيال قصاب) التي رسمها قبل اكثر من نصف قرن في أربيل وخاصة لوحتيه شكل رقم (٢٤) وشكل رقم (٢٥). ولو أدخل الفنان (جوهر محمد) المعالجة المذكورة وحققها في أكثر مناظره لكان الربط الفني والايقاع الجمالي أجمل وأقوى تأثيراً. وعدم رسم الناس والحيوانات والطيور وغيرها من ذوات الروح في اللوحات، توحي وكأن أمراً بـ(عدم التجوّل) قد صدر وشمل حتى (الحيوانات والطيور). وهنا أود أن أشير الى بعض آراء الدكتور ثروت عكاشة حول إباحة أو تحريم رسم الانسان في اللوحات بشكل مختصر، لعلاقته بموضوع الفنان .

ففي الصفحة ١٤ من مؤلفه الموسوم بـ — التصوير الاسلامي[١٥]- كتب يقول:((ان القرآن الكريم ليس فيه ما يشير عن قرب أو عن بعد الى تحريم التصوير وكل ما في الأمر انه روي عن النبي(ص))، بعض الأحاديث التي تحرم التصوير، ويستطرد الدكتور عكاشة قائلاً: ((ونحن نؤمن مع غيرنا من المؤمنين ان ما جمع من كتب الاحاديث ليس كله صحيحاً ولو سلمنا تلك الاحاديث فللتأويل فيها متسع، فقد تكون هذه الكراهية للتصاوير والمصورين هي ما أريد به صرف الناس عن عبادة الله أو ردهم الى الوثنية والشرك أو تشبيههم الله في صور لا تليق بجلاله ، او تحريماً موقوتاً بزمن وبظروف خاصة)). وأما الأمام محمد عبده فيقول في نفس الموضوع (... وفات هؤلاء أن الحديث ينصرف الى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصد فيه إلى تأليه بعض الشخصيات، أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها إلى المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول عليه)[١٦].

والخلاصة ان الفن وخاصة اذا كان الاسلوب واقعياً أو تعبيرياً أو انطباعياً وحتى غيرها من المدارس المتباينة التي يحفل بها التاريخ الغني للفن العالمي و تراثه الرائع، اذا ادخل في مكوناته

(١٥) د. عكاشة ثروت. التصوير الأسلامي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان، ١٩٧٧.

(١٦) الشيخ محمد عبده ، صحيفة ٤٩٨-٥٠١. المجلد الثاني. مطبعة المنار.

من مواضيع و مناظر، الانسان، كان أفضل وأكمل و كتحصيل الحاصل ان الفنون والآداب وكل الحضارة الانسانية هي من ابداعات الانسان و لسعادته و اشعاره بانسانيته ونبله وكرامته.

شتاء كردستاني . جوهر محمد . ١٩٩٨ . شكل رقم(٥٦)

قرية صغيرة من قرى كردستان العراق، تتكون من عدة بيوت صغيرة، بنيت على سفح جبل، وغمرت الثلوج الناصعة البياض كل مكونات اللوحة من جبال و سفوح جبال و صخورو وديان. ويوحي المنظر بعكس الشكل رقم(٥٥)، بجو طبيعي شتائي هادىء، وساعدت عدة ضربات من اللون الحار على بعض الصخور التي أحتلت الزاوية اليمنى من المقدمة الامامية والاحراش التي تليها و النور المشع من الجهة الامامية المظلمة للبيوت، على خلق حيوية أكثر.

ساعدت التقنية الخشنة التي أمتازت بها المعالجة الفنّية للمنظر ، على دفعه الى نوع من (الواقعية التعبيرية) و لا ننسى الجانب البدائي أو (نسبةً ما) من الروح والتقنية- البدائية- في أعمال الفنان ومن ضمنها هذا المنظر اي شكل رقم(٥٦).

وساعدت التدرجات اللونية الى درجة مناسبة (كان من الممكن التعمق فيها اكثر) على تحقيق البعد الثالث. و يشعر الناظر بأن المنظر قد نفذه الفنان بسرعة مما حمله انطباعاً وكأنه دراسة تمهيدية سريعة ، تسبق عادة رسم اللوحات التي يرسمها الفنان بتأن و صبر، ومع هذا جاء ما حللناه الان لمصلحة ابراز الجانب التعبيري فيه وقد اهمل الفنان الانعكاسات المختلفة في اماكن الظل وكان من الممكن لأغناء العلاقات اللونية و تقوية وشائج مكوناتها (تنغيمها)، فجاءت داكنة جداً شملت البيوت والصخور وحتى بعض الاجزاء البعيدة من الجبال.

ونشعر بثقل الجانب الايمن نظراً لأملاء مكوناته من الطبيعة الخالصة مضافاً اليها كل الطبيعة المصنعة، مقارنة مع الجانب الايسر، حيث الفراغ مع ادخال ضئيل لمكونات طبيعة خالصة من الاشجار. ومما لاشك فيه ان وجود الثلوج على قسم من مكونات اللوحة وعدم سقوطها على اجزاء من نفس المكونات (البيوت مثلاً والاشجار التي رسمت على الجهة اليسرى) قد سبب تناقضاً وقلقاً لدى المشاهد.

والمنظر يمتلك صفة تسجيلية لقرية وديعة صغيرة من قرى كردستان، حاول الفنان ان يجسم احساسه وانتمائه اليها من خلال مجموعة مناظره ومن ضمنه الشكل رقم(٥٦)، وحسب منظوره و قناعته الفنية وهو أي الفنان واحد من جيل الشباب الذي أهتم برسم مناظر كردستان العراق. وخاصة الاجواء القروية الجبلية.

سيروان شاكر

انفجار لوني . سيروان شاكر . ١٩٩٥ . شكل رقم(٥٧)

في تكوين يوحي بمنظر طبيعي يكون أكثر المساحة الفوقانية من السماء وجزء قليل من مدخله من النهر المتموج، ويشبه هذا التكوين الشكل رقم (٥٧) بعد حذف الرموز البشرية التي ذكرها الباحث في سياق تحليله للشكل المذكور.

لقد جعل الفنان القسم الوسطي من منظره والذي اراده (موضوعاً) كذلك، (مركز سيادة) ومن خلال اللون الابيض المحايد، فهذا المركز، يجلب النظر تماماً ومنذ النظرة الاولى وما تفرع منه من أجسام رمزية تشبه الانابيب الضخمة تؤكد مركز السيادة وتلونت الاجسام المذكورة بألوان تجمع أقصى القطبين الحارة والباردة والتي توزعت على مناطق متباينة من المنظر، فخلقت شعوراً بالغنى اللوني المتناقض، فبقعة باردة احيت حواليها من اللون الحار، و بقعة حارة أدت نفس الدور الانتعاشي في محيط بارد، وتكررت هذه العملية والمعالجة الفنية أكثر من مرة ويشكل هذه حالة متناقضة تماماً مع المعالجات اللونية التي حللها.

ووجود (مركز سيادة) في وسط المنظر وبالوضوح التام الذي شخصه الباحث، ساعد على استقرار المركز وتوزيع المكونات الاخرى من قاعدة افقية تمتد من الربع الاول لمدخل اللوحة من اولها الى أخرها، وايقاعات حارة وباردة في مناطق مختلفة من السماء نقول ساعد هذا التكوين المحكم على لعب كافة المكونات أدوارها بشكل سليم، وسواء كانت هذه الادوار رئيسية كمركز السيادة

أو ثانوية ، كالاجزاء الاخرى. ويوحي (المنظر- الموضوع) حقاً بانفجارات لونية وجو ديناميكي ومتوتر وقلق. ويرى الباحث ان اللوحة لايمكن ان تتحمل تسليط أضواء اسطع عليها، نظراً لعدم امكانية حصرها بالشكل المطلوب في اطار البحث و يكتفي بما ذكره عن الجوانب المتعلقة ببحثه في انتاج الفنان الشاب الذي ينتمي الى الجيل الاخير من الفناني الاكراد العراقيين.

الاغتراب . سيروان شاكر . ١٩٩٦ . شكل رقم(٥٨)

على مستطيل افقي رسم الفنان لوحة أسماها (الاغتراب) وتتكون من الوان حارة بل نارية تسود جميع ارجائها وتوحي اللوحة بطبيعة موحشة وجو غريب ومشحون وفي الزاوية اليسرى ادخل الفنان ايقاعاً تركيبياً غامقاً جداً يوحي بأمرأة حملت طفلاً وراء ظهرها وآخر بجانبها وهم يتطلعون الى السماء النارية والتي انبلج في اسفلها ما يشبه شعاعاً أبيض، قد يرمز الى الامل وتحته، ما يشبه نهراً وقد انعكس الشعاع المذكور على بعض أمواجه.

تخلو اللوحة تماماً من اية بقعة أو ضربة لون بارد مما جعل الالوان الحارة من الحمارات والقهوائيات والقهوائيات المسودة، مسيطرة تماماً عليها ومانحة شعوراً بالتوتر الشديد. ويمكن ادراج اللوحة في اطار المدرسة(الواقعية التعبيرية) و يوضح الفنان طريقته في الرسم قائلاً (لقد أخترت الالوان الغامقة في معظم لوحاتي وكان الهدف منها التغيير في مجال الطبيعة التقليدية و التعبير عن مكنوناتي بطريقة غير مباشرة وجعل الالوان، الرموز الوحيدة التي تعبر عن وجداني وعواطفي)[١٧].

ويبدو ان الفنان يريد ان يحمل المنظر الطبيعي، موضوعاً من خلال تكثيف الالوان و شحنها ورموزها، للتعبير عن مكنونات أعماقه.

(١٧) كان هذا جواب الفنان عندما سأله الباحث، من اجل أغناء البحث في ٢٠٠٢/٥/٥.

ويذكر هذا التوجه، بتعبيرية الفنان الفرنسي والهولندي الاصل(فان كوخ)، في رسمه للمناظر الطبيعية التي تعبر عن معاناته و شعوره بالوحدة والكبت النفسي وحتى الجنسي[١٨].

وتبدا التدرجات الغامقة من القهوائيات والقهوائيات المسودة من الربع الاول ومن الرمز المكون من تجمع يشبه عائلة ويمكن تشبيهه بشجرة مقطوعة كذلك وترتفع الى الاعلى مكونة نصف دائرة غامقة، و في الوقت الذي نرى البعد الثالث وقد حققه الفنان من خلال دمج أو ذوبان الافق بنهاية السماء السفلية، نرى العكس تماما ، ان النهايات العليا للسماء عولجت بـ (منظور معاكس) لونياً، بحيث اقتربت من المشاهد بل نافست حتى اقرب المكونات الى الحافة السفلية من الجانب الايسر من مدخل اللوحة وفي الوقت الذي خلقت هذه المعالجة الهدف من محتوى اللوحة وهو (الاغتراب) من خلال مشهد الفضاء الواسع الذي ينتظر هذه العائلة، نرى ان التوازن مفقود من حيث الثقل الهائل للقوس الغامق جداً الذي يلتف بشكل نصف دائرة (كما ذكر الباحث) والذي يشكل السماء والماء في الجهة اليمنى من اللوحة. ويمكن تنسيب (المنظر- اللوحة) الى أي مكان في العالم، اذ لا يمكن الجزم بأنتمائه الى مكان او بقعة معينة ولهذا فهو تصور عام.

(١٨) ستوينك (ارفنك). كتاب(عطش الحياة) عن فان كوخ باللغة الروسية. موسكو

عماد علي

منظر شتوي. عماد علي. ١٩٧٧ . شكل رقم(٥٩)

على مساحة مستطيل افقي، وبشكل يوحي للمتلقي بشلال ذا الوان مريحة، ينزل بشكل عمودي من الحافة العليا للوحة بأكملها والى نهاية الحافة السفلية، وفي الوسط، مجموعة ايقاعات تشكل حركات تقاطعية افقية تتكون من سقوف البيوت الصغيرة لقرية كردية وديعة،

تكون ما يشبه درج هائل هي القرية المذكورة، حيث تشكل سطح البيت الذي يقع في الاسفل باحة دار البيت الذي بني فوقه، ويستمر هذا النظام الانشائي من سفح الجبل والى قمته أو مسافات بعيدة متجهة الى الاعلى.

لم يهتم الفنان بتحقيق (مركز سيادة) في لوحته فتوزعت اهتماماته بحيث شملت اللوحة بأكملها و بشكل يكاد يكون متساوي على كافة ارجاءها . ويوحي الجو اللوني العام، بمنظر قرية كردية شتاءً وساعدت الالوان الباردة المهيمنة عليها (أي على اللوحة) على الاحساس بالفصل السنوي المذكور ولولا بعض الضربات اللونية الحارة أو الدافئة، لكانت السيطرة اللونية الباردة كاملة تماما والحقيقة ان الايقاعات الدافئة والحارة، ساعدت في انعاش الجو وطرد الرتابة والملل فيها ، ذلك لأن الفنان عاملها بشكل فني و بحدود معقولة، دون ادخالها الى حالة التناقضات اللونية الشديدة. يمكن حصر اللوحة في مفهوم المدرسة(الواقعية الانطباعية) ولا يمكن انكار ان الفنان تاثر بالمفهوم الجمالي الاوروبي، وخاصة الفرنسي الانطباعي وخاصة عند الفنان (رينوار)، الا انها كانت استفادة مشروعة.محققاً جواً من كردستان العراق ويقول الفنان في هذا الصدد، ومؤكداً انتمائه الى بيئته قائلاً[19] (الطبيعة عندي خاصة القرية الكردية هي حالة من الارض، والانتماء لهذا التراب وهي الحالة الباقية من ارث هذا الشعب حيث البصمة الكردية فيها واضحة... أي هي حالة محلية فيها مقومات الحياة الكردية دون أي تزويق أو تاثير....الخ)[1].

ونظراً لتوزيع القيم الضوئية واللونية بشكل متقارب وعلى كافة ارجاء اللوحة والتي ولدت من جراءها الوحدة اللونية المتماسكة و المتشابهة، اختفى الى حد بعيد (البعد الثالث) وهو يكاد يكون ايحائياً و جزئياً، ويظهر ما ذكره الباحث من خلال التنغيم الخفيف للقسم الوسطى من السماء، وساعد هذا التخفيف على (انفراج) قليل، أوحى بالسماء وحول ميمنتها وميسرتها الى الجبال التي ركزت تحقيق المنظر القروي وروحية(المنظر الشتوي) وهو الوصف المنسجم تماماً للمنظر الذي حققه الفنان، بكل صدق واحساس جميل. والزاوية الواطئة التي اختارها الفنان لرسم القرية، وجعلها مرتفعة على مستوى النظر، ساعدت في جعلها مهيمنة وخاصة البيوت التي ترتفع مع ارتفاع الجبل، مما خلق حركة داخلية ونسغ حيوي باطني يكشف نفسه للمتمعن فيها. ويثير المنظر ذكريات رقيقة عن هذه القرى الكردية الصغيرة الوديعة التي يحتضنها الجبل

(١٩) كان هذا راي الفنان، جواباً على رسالة بعثها الباحث اليه، تتعلق بلوحاته في ٢٠٠٢/٤/٢٢.

الرهيب، احتضان الأم الحنون لأطفالها الوديعين وينتمي المنظر الى بيئة كردستان العراق و يعتبر اضافة مخلصة من الفنان الى حركة الفن التشكيلي في كردستان العراق و يثبت استمرارية جيل الشباب للنهج الفني الثري والمقدس الذي بدأه عبد القادر الرسام و محمد صالح زكي منذ مائة عام والذي يشكل السقف الزمني للبحث.

عند روابي التلال. عماد علي. ١٩٩٧ . شكل رقم (٦٠)

منظر قرية مكونة من مجموعة من البيوت الصغيرة وكأنها ذابت (من منطلق المعالجات اللونية والقيم الضوئية) مع روابي التلال، دون أن يولي الفنان اهتماما لخلق (مركز السيادة) أو تحويل

القرية الى مركز السيادة في اللوحة. ويمكن حصرها في اطار المدرسة(الواقعية التعبيرية)، فالضربات اللونية وحركة الفرشاة و ايقاعات السطوح الكثيرة المتجاورة ذات الاختلافات ما بين الضوء و الظل و نصف الظل ومن بارد و حار و دافيء وحتى محايد، جعلت اللوحة منتمية فعلاً الى المدرسة التي شخصها الباحث، ويقصد بها (الواقعية التعبيرية).

وعالج الفنان قسماً من سفوح التلال البعيدة بكثافة لونية وكأنها اقرب شيء الى الناظر وربما اكثر تركيزاً وعتمة من المكونات التي تشكل الحافة السفلية ومقدمة المنظر، ونتيجة لهذه المعالجة، اختفى البعد الثالث و شمل ما ذكره الباحث حتى السماء الغائمة التي اصبحت قريبة جداً من نظر المتلقي ، بينما هي ابعد شيء عنه والمنظر يتكون اذن من طبيعة خالصة و طبيعة مصنعة، الا ان تعميم المعالجات و التقنية المتشابهة عليهما، وحّدهما ومزج تماماً بينهما.

يخلو المنظر من الوجود البشري و سبق للباحث أن ابدى رأيه في هذا الموضوع وحلل الدوافع و الاسباب التي دفعت الفنان، عن قصد أو غير قصد لأهمال هذا الوجود والذي شمل في أحايين كثيرة ما يمتاز به جو القرية ومعالمها من وجود أغنام وحيوانات مختلفة وطيور وغيرها، والحقيقة ان ادخال بعض هذه المخلوقات يخلق جواً اقرب الى البيئة الطبيعية ويرفع -حسب راي الباحث- من مكانة اللوحة الفنية ويمكن الاستدلال برسم مناظر القرى والطبيعة من قبل بعض الفنانين الاوروبيين وعددهم ليس قليلاً، وسبق ان أشار الباحث في حقل رسم المناظر الطبيعية الاوروبيي الى ما ذكره الان وقدم بعض العينات منها.

ويرى المؤلف بعض تاثيرات المدرسة التعبيرية وخاصة الفرنسية في القرن العشرين، على اسلوب الفنان، الا انه استفاد من المدرسة المذكورة بحكمة ورسم قرية من كردستان العراق، تمتلك خصوصية منتمية الى الجو الغراقي.

وكالشكل رقم(٥٩)، كان اختيار الفنان لزاوية الرسم موفقاً، حيث ساعد المحل الواطيء الذي وقف عليه وهو يسجل انطباعه في جعل المكونات المرسومة، وأعني بها الطبيعة المصنعة والطبيعة الخالصة أكثر علواً وهيبة وهيمنة، مما ترك انطباعاً مهيباً في النفس الى درجة لا بأس بها.

وأهمل كذلك و بشكل قاطع كافة الانعكاسات من حارة وباردة ودافئة، مما ابعد كل مكونات اللوحة من التجسيم وقللت المعالجة المذكورة من وشائج الارتباط بينهما . وفي الوقت الذي أوحى

الشكل السابق رقم(٥٩) بجو قروي اليف و جميل ، يوحي هذا الشكل (رقم ٦٠) بنوع من الغربة و القساوة و صلابة الاشكال و حدية تلاقي السطوح.

ويفسر الفنان هذا الموضوع قائلاً: (وتنفيذ العمل الفني عندي لا يمثل معادلة ثابتة، بل فيها الكثير من المفاجآت وحالات الارتجال. فالجمال في اللوحة ليس حالة واحدة، بل يتحمل الكثير من التجارب والمحاولات وقد لاتكون كل المحاولات ناجحة... الخ)[٢٠]. والفنان من جيل الشباب وأهتم برسم المناظر الطبيعية في كردستان العراق وأضاف في هذا الحقل اضافة ابداعية صادقة وناجحة.

---

(٢٠) رأي أبداه الفنان جواباً على رسالة بعثها المؤلف إلى دهوك حيث مقر سكن الفنان.

الفصل الرابع

((النتائج ومناقشتها))

بعد التحليلات التي قدمها المؤلف للوحات المختارة اضافة الى ما حصل عليه من خلاصة لطبيعة جماليات المنظر الطبيعي التي تفصح عن الاسرار التي تجلي الجمال وغوامضه من خلال ما رسمه الفنان وخطه فوق المساحة مما ألهمته طبيعة كردستان الخالدة الجمال ، جاءت النتائج الآتية :

١ - **الاتجاهات الفنية والاساليب :** حيث ظهر من دراسة الاعمال الفنية ان الفنانين حققوا نتائج رائعة الجمال من خلال استخدام اتجاهات وأساليب متنوعة في رسم المنظر الطبيعي يمكن حصرها كما يلي:

أ- **الاتجاه الواقعي البدائي:** التي كانت ملامحه تتحدد بتبسيط تفاصيل الاشكال والاقتضاب في الألوان رغم اعتمادها على الواقع مع الاهتمام بالضوء والظل واعطاء الشكل صوره مجسمة واضحة شكل (١)، منظر من شقلاوة).

ب- **الاتجاه الواقعي الرومانسي:-** ان طبيعة هذا الاتجاه يتحدد بما اضافه الفنان اثناء خروجه من الواقع المألوف ومع انه حافظ على الشكل العام للمنظر الطبيعي بجانبيه الطبيعي والمتخيل لكننه اعطاه طابع ذاتيته الخاصة.(شكل (٤٦)، الراعي والطبيعة) .

جـ- **الاسلوب التسجيلي:-** ظهر ان الفنان رسم الواقع كما هو عليه .. مع أضافة صفة التوثيق لتحقيق صورة صادقة كمنطقة محددة هي (قلعة أربيل المعروفة شكل (٣) .

د- **الاتجاه الواقعي الانطباعي:-** ظهر من التحليل ان استخدام الألوان كانت تتطابق مع الواقع .. لكنها من ناحية اخرى تبتعد عنه من خلال تفحص الفنان لمناطق الظلال والضوء لنقل الانطباعات الاولية التي شعر بها الفنان نفسه اثناء الرسم فاعطانا صورة عميقة للواقع متفاعلاً بذلك مع ضوء الشمس وما تسبغه من ألوان بقيم مختلفة (رقم ٩ منظر من الشمال) ورقم (١٠) في طريق دهوك) .

هـ- **الاتجاه الواقعي التعبيري:-** حيث ظهر ان الفنان اقام رسم منظره على الازاحة .. أو تحريف الواقع واستخدام الألوان الاساسية التي ساعدت على ابراز الفكر والجانب الذاتي كما نرى ذلك في (الشكل (٤٢) ، غروب في اربيل و٤٥ ، حمام الحاج قادر).

و- **الاتجاه الميتافيزيقي وما فوق الطبيعة:-** وظهر فيه ان المنظر عبر عن ملاحظة الفنان الدقيقة والصدق في التعبير عن العالم الموضوعي وبدون تمييز بين القريب والبعيد وتصوير الواقع كما هو في حواس الفنان دون اغفال التفاصيل (شكل رقم (٣٤) زقاق في قلعة أربيل) .

ز- **اسلوب السوبر رياليزم:-** وهو اسلوب ظهر في بعض المناظر الطبيعية اعتمد على تفخيم الواقع وصياغته من جديد بشكل يعطي الاهتمام بكل التفاصيل الدقيقة وبروح الصدق وقوة الملاحظة (شكل رقم ٣٤ ، بيخال) .

ح- **الاتجاه التكعيبي:-** يرى الباحث ان هذا الاتجاه كان أحد اتجاهات رسم مناظر الطبيعة في منطقة كردستان العراق حيث رسم الفنان الطبيعة كبناء شكلي خالي من البقع اللونية ويأتي (اللون) في المرتبة الثانية بعد الشكل واستخدم ألوان حيادية وعالج الشكل بطريقة الهندسية واستخدام كل شيء ممكن مما يخص التجسيم وتقسيم الشكل الى مساحة هندسية منوعة كما ظهر ذلك في اعمال الفنان فرج عبو خاصة (شكل رقم ١٠، دهوك) و(شكل رقم ١٢ منظر من الشمال ٢).

وظهر بعض الاساليب من توليف عدة اساليب ممزوجة في آن واحد كما لاحظ الباحث بأن بعض الفنانين استمروا في اسلوب خاص بهم وآخرون لم يقيدوا أنفسهم باسلوب واحد وغيروه ثم عادوا اليه .

٢- التقنية:

ظهر المؤلف بأن الفنان العراقي سخر انواع من التقنيات ومختلف الالوان لمصلحة وتنفيذ لوحته الفنية وإبرازها بالشكل الكامل ويعتبر هذا نهجاً حكيماً وذكياً للاستفادة من تراث التقنيات الغنية المختلفة لحضارة وادي الرافدين الخالدة ، إضافة الى التراث العربي والاسلامي والاوروبي. كما نرى في لوحات الفنانين: (عطا صبري) في تعبيرية الوانه وطريقة ضربات فرشاته . و (خالد الجادر) و (محمد عارف) في تقنياتهم ذات النبر التعبيري،

و(فائق حسن) في تقنياته الاكاديمية. ويتجسم تحليل الباحث بشكل أدق في حقل النحت واللوحات التي تعبر عن المواضيع المعاصرة وبما ان هذه الناحية تخرج من اطار الكتاب وهو مخصص للمناظر الطبيعية ، فيكتفي الباحث بمجرد الاشارة اليه .

٣- مركز السيادة:

إهتم بعض الفنانين العراقيين ، وبدراية ، بأظهار (مركز السيادة) في لوحاتهم كلوحة الفنان عبدالقادر الرسام : (منظر قلعة اربيل) حيث بالغ في رسم علو القلعة لجعلها مركز السيادة شكل رقم (٣) . و لوحة دانيال قصاب :(المنارة المظفرية في اربيل) ، حيث جعل من المنارة مركزاً للسيادة شكل رقم (٢٦) .

كما لم يهتم بعض الفنانين بأظهار مركز السيادة ، بل جعلوا اهتماماتهم موزعة على كافة أرجاء المنظر كما في لوحة (فائق حسن) : (منظر من الشمال) أو سرسنگ شكل رقم (٩) أو لوحة دارا محمد علي : (شيره سوار) . لوحة رقم (٤٤).

٤- المنظور:

اهتم الفنان العراقي بالمنظور اللوني اكثر منه بالمنظور الخطي والتراكيي والمعاكس وغيره ، كما لاحظ الباحث في بعض الحالات استعمال ثلاث نقاط للنظر أو نقطتين للنظر في رسم منظر واحد وهذه استفادة ذكية من تراث وادي الرافدين الخالد ومثال على الحالة الاولى لوحة (عطا صبري) : (منظر الشيخ عادي) لوحة رقم (٦) . والحالة الثانية اى استعمال نقطتين للنظر لوحة (فرج عبو) : (من الشمال ٢) لوحة رقم (١٢) وكذلك لوحة خالد الجادر : (من الشمال ٢) شكل رقم (١٤) أما مثال استعمال المنظور اللوني المعاكس ، فكما يراه الباحث يمكن تشخيصه في لوحة

(صديق أحمد) : (چمچمال) . شكل رقم (٢٠) . وكذلك لوحة (خالد القصاب) ، (العمادية) . شكل رقم (٢٣) .

٥- السمات البيئية:

ابرز ما يلاحظه المشاهد في مناظر كردستان العراق ، الجبال ، وقد ركز فعلاً اكثرية الفنانين العراقيين كما تظهر في العينات على رسمها في حالاتها المختلفة وهيبتها وجلالها اضافة الى الخصوصيات البيئية الاخرى ويشكل هذا الجانب المهم ، النقطة الثالثة الاساسية في أهداف الكتاب.

٦- الطبيعة الخالصة والطبيعة المصنعة أو المختلطة.

اكثر اللوحات، تم علاجها من منطلق مزج الطبيعتين (الخالصة والمصنعة) فأصبحت طبيعة مختلطة. إلا ان الطبيعة الخالصة كانت هي الغالب ويصب هذا في مصلحة البحث وجمالياته التي ركز عليها المؤلف ومثال للوحة تتكون من طبيعة خالصة لوحة عبدالقادر الرسام: (منظر من شقلاوه) شكل رقم(٢) ولوحة تتكون من طبيعة مصنّعة لوحة دانيال قصاب : (قلعة اربيل التأريخية) شكل رقم (٢٧) . ولوحة تتكون من طبيعة مختلطة . لوحة خالد الجادر : (منظر من الشمال (١)) ، شكل رقم (١٣) . أو لوحة جوهر محمد (شتاء كردستاني) شكل رقم (٥٦) .

٧- اختيارات المساحة:

كانت اكثر اختيارات المساحات في رسم المناظر ، من نوع المستطيلات الافقية وقلما اختار الفنان مستطيلاً عمودياً أو (پانورامياً) .

٨- الألوان:

تشكل الألوان العراقية والكردستانية بشمسها الساطعة وألوانها البهيجة مصدر إلهام عظيم للفنانين من أبناء الرافدين ولاحظ الباحث الأنعكاس الجميل للالوان في اكثرية اللوحات لعينات البحث وقد قدمها (متقصداً ، بعد اذلال صعوبات كثيرة) بشكل ملون ، وشمل جميع العينات والحمد لله، التي رسمها الفنانون العاشقون للوطن العراقي الحبيب مضيفين الى المرئيات ، الجانب

الروحي والعاطفي وبأنفعالات صادقة ، ولعمري هذا اجماع عظيم على عشق طبيعة كردستان العراق ، هذا العشق الذي وحد كل العراقيين وجذر الوحدة الوطنية .

٩- التكوين :

ظهر التكوين متماسكاً في اكثرية اللوحات حيث أسسه الفنان العراقي عن علم ودراية . مثال على ذلك لوحة فائق حسن : منظر من الشمال أو (سرسنگ) ، شكل رقم (٩) . ولوحة دانيال قصاب (قلعة اربيل التأريخية) ، شكل رقم (٢٧) .

١٠- الانعكاسات:

اهمل اكثر الفنانيين العراقيين رسم الانعكاسات الحارة والدافئة والباردة ، مما أضر في بعض الاحيان بوشائج الربط والتجسيم والوحدة اللونية الشاملة .

١١- ادخال البشر الى المنظر :

كان ادخال البشر الى المناظر الطبيعية قليلاً وشمل هذا خاصة القروية منها وأهمل ما تشاهد عادة من ناس وحيوانات وطيور . ومثال على ذلك لوحة نوري مصطفى بهجت : (في طريق دهوك) .شكل رقم (١٦) وجوهر محمد : (قرية توبزاوه) شكل رقم (٥٥) .

١٢- درجة الاستجابة :

يعتقد المؤلف بان العينات المختارة للبحث تلقى من المتلقين استجابة جمالية وفنية كبيرة، لأن (البعد الجمالي) الذي حققه الفنان العراقي في رسمه وتعبيره عن طبيعة كردستان العراق وجماليات بيئته كان عميقاً وصادقاً وإنه (أي الفنان) مد جسوراً عاطفية وفنية وجمالية الى المشاهدين ولذا لقيت لوحاتهم الاحترام والاعجاب وساهمت في تطوير مستوى الحاجات الجمالية لديهم .

١٣- البعد الثالث

أهمل الفنان العراقي بدرجة أو بأخرى (البعد الثالث) ولم يكن درجة اهتمامه بالشكل المطلوب، ويرجع السبب الى جذور حضارة وادي الرافدين والفن الاسلامي الذين لم يهتما كثيراً بالبعد المذكور . كما توجد حالات حقق فيها الفنان البعد الثالث كلوحة الفنان عطا صبري : (من مجموعته عن اليزيدين) شكل رقم (٧) ولوحة فيصل عثمان : (جبل سفين) الشكل رقم (٤٩)

١٤- العام والخاص :

في الوقت الذي عبرت اللوحات بصدق واحساس رقيق عن اجواء كردستان العراق وجسمت جمالياتها وسمات بيئتها وخصوصيتها ، احتفظ الفنان بخصوصيته وشخصيته واسلوبه الفني المتميز، وهذا الجمع كان ناجحاً ومثيراً لأعجاب الباحث، كما في لوحات خالد الجادر وفائق حسن واسماعيل الشيخلي ودانيال قصاب وآزاد شوقي .

١٥- تأثيرات المنظر الكردستاني في الفن العراقي المعاصر :

ان المساحة الكبيرة التي شغلها المنظر الكردستاني في حركة فن الرسم العراقي المعاصر ظهرت نتيجة اهتمام الفنان باسلوب رسم هذا المنظر والعمل على ترصينه وبأتجاه جعله كفرع مهم جداً من فروع الابداع العراقي وبالتالي صار له من الخصوصية المتميزه بمحليتها المستمدة من البيئة الجبلية الملونة والمناخ الروحي لتلك البيئة الشفافة وأقصد البيئة الكردية وهذا ما ظهر في جميع الاعمال عينة ومجتمع البحث .

١٦- جماليات الطبيعة في كردستان العراق وتأثيرها في الرسم العراقي المعاصر .

ظهرت من دراستنا للمنظر الطبيعي ان الفنان العراقي عمل على النقل الحر للطبيعة وأظهر جمالية الطبيعة الكردية في جميع مواضيعه :- من منظور قواها الخلاقة في الوجود وأعطاها في منظره صورة كاملة البناء والتكامل بحيث نشعر بالسمو وتدفق ينبوع الجمال الذي يكسب الأشكال نظاماً بهيجاً .. وهذا ما حقق تأثيراً في الرسم العراقي المعاصر .. كما نرى ذلك في المناظر المرسومة لجميع عينات الكتاب.

صور الاشكال



قرية زين العابدين. عبدالقادر الرسام . ١٨٩١ . شكل رقم (١)
المتحف الوطني للفن

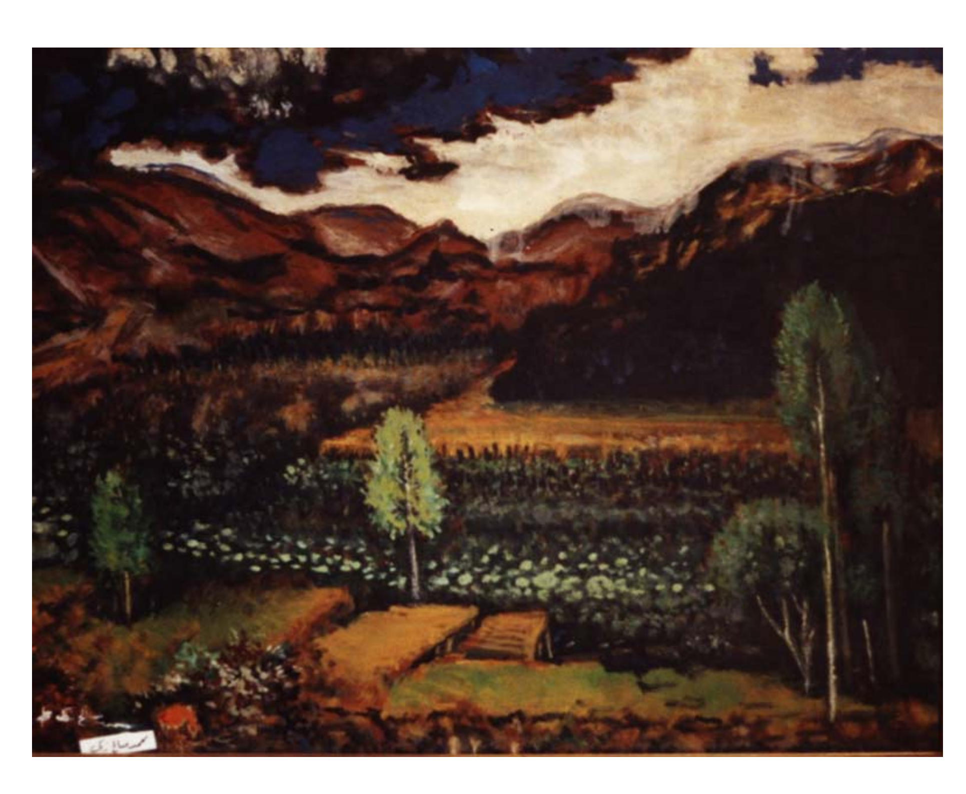


منـظر من شقلاوة منـظمن منظر من شقلاوه . عبدالقادر الرسام .
١٨٩٧ . شكل رقم (٢)
المتحف الوطني للفن



منظر قلعة أربيل . عبدالقادر الرسام . ١٩٠١ . شكل رقم (٣)

المتحف الوطني للفن



جبال هه ورامان جبال هەورامان . محمد صالح زكي . بدون تأريخ .

شكل رقم (٤)

المتحف الوطني للفن



دبكة يزيدية . عطا صبري . ١٩٤٢ . شكل رقم (٥)
المتحف الوطني للفن



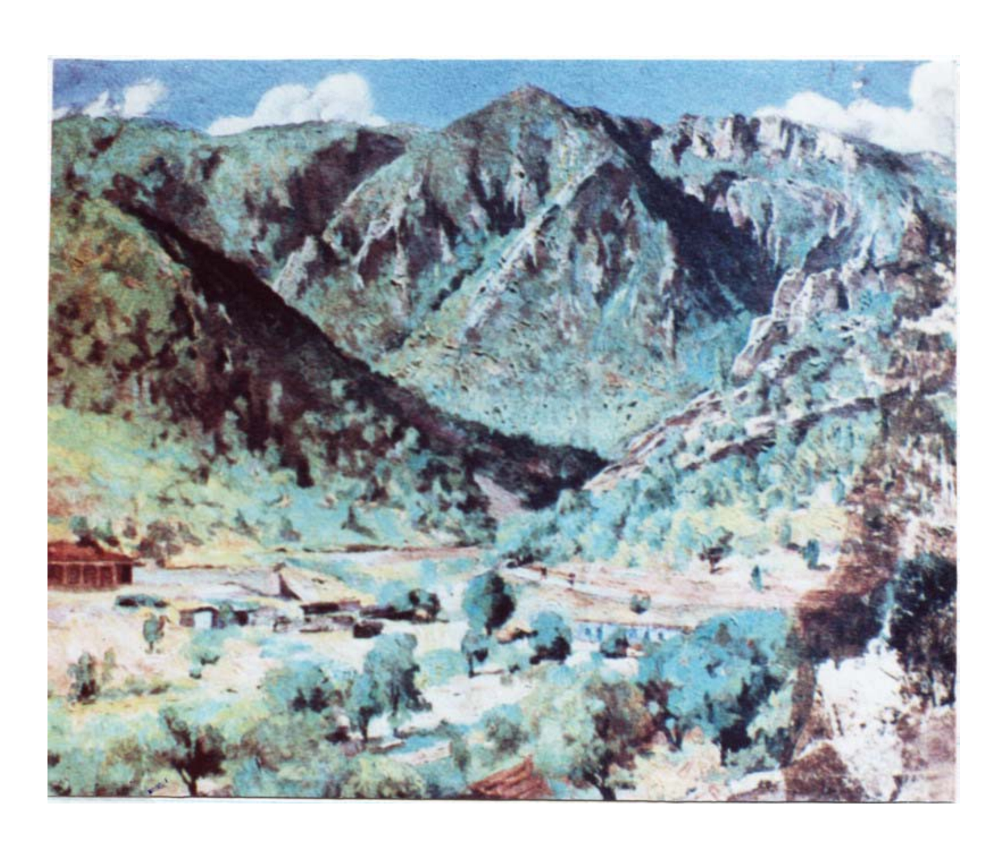
منظر الشيخ عادي . عطا صبري . بدون تأريخ . شكل رقم (٦)
المتحف الوطني للفن



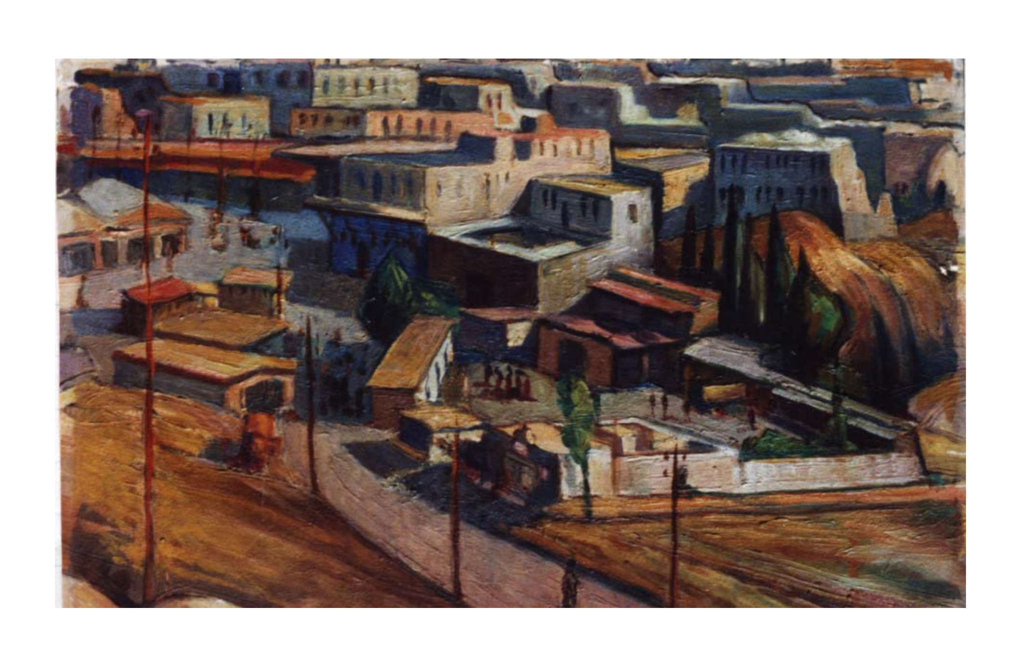
من مجموعته عن اليزيديين . عطا صبرى . بدون تأريخ . شكل رقم (٧)
المتحف الوطني للفن



قرية بعشيقة . عطا صبري . بدون تأريخ . شكل رقم (٨)
المتحف الوطني للفن

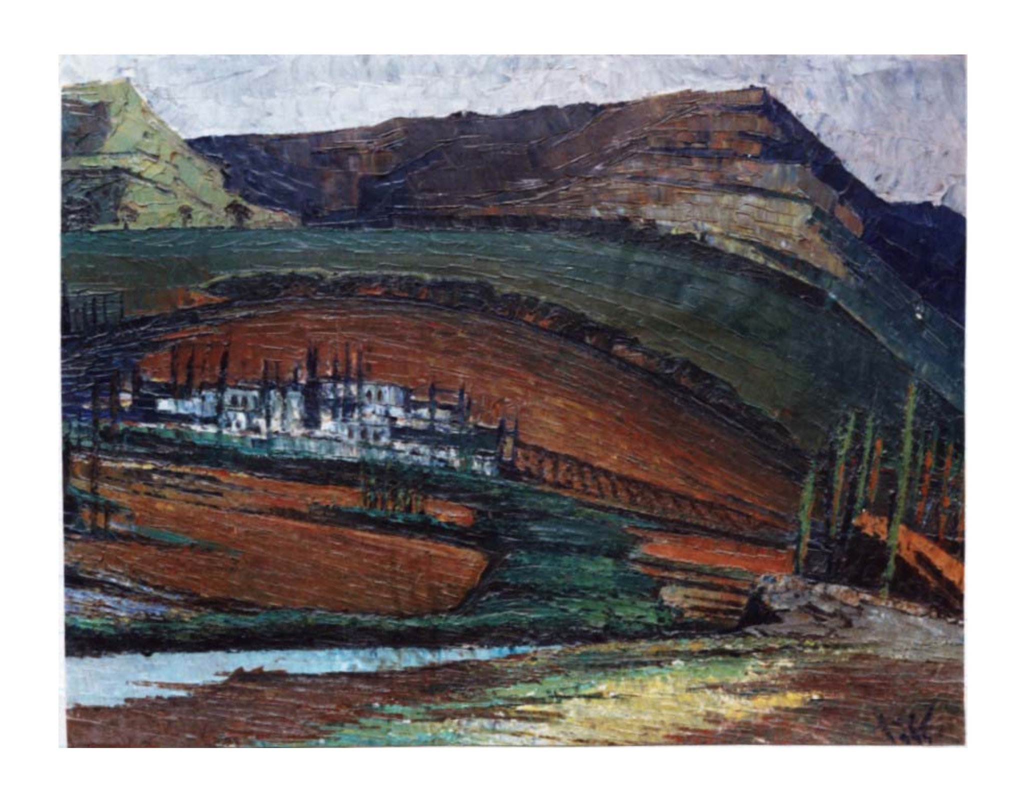


منظر من الشمال . فائق حسن . بدون تأريخ . شكل رقم (٩)



دهوك . فرج عبو . ١٩٤٩ . شكل رقم (١٠)

المتحف الوطني للفن



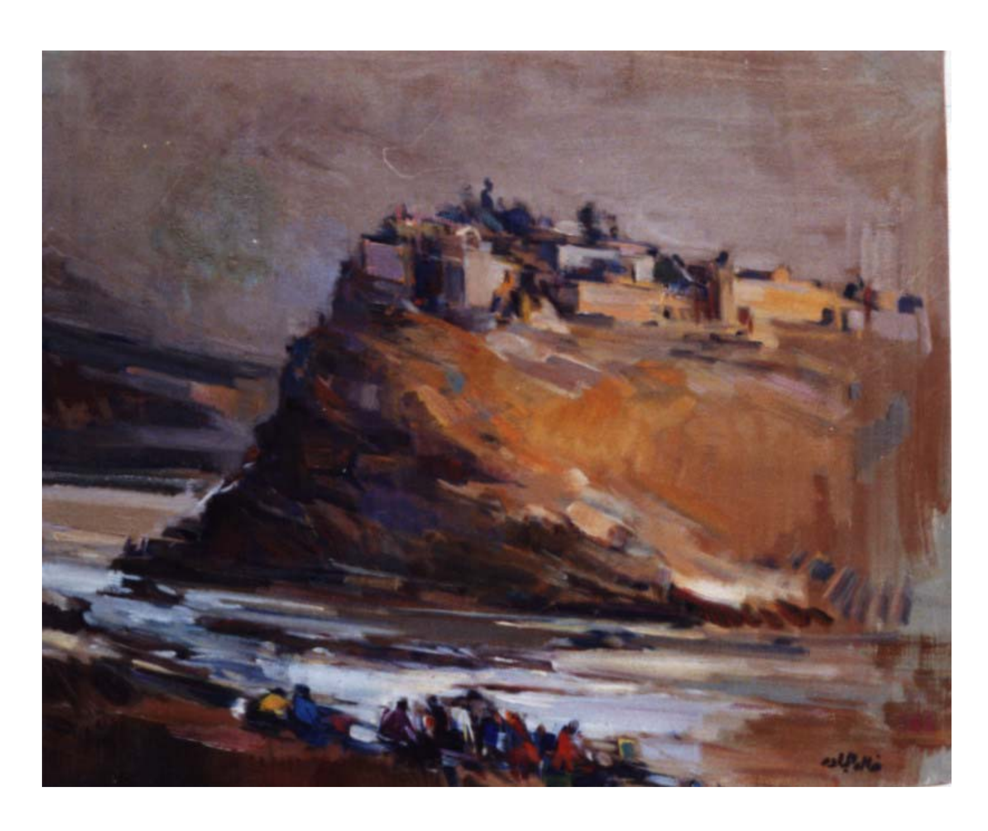
منظر من الشمال (١) . فرج عبو . ١٩٦٦ . شكل رقم (١١)
المتحف الوطني للفن



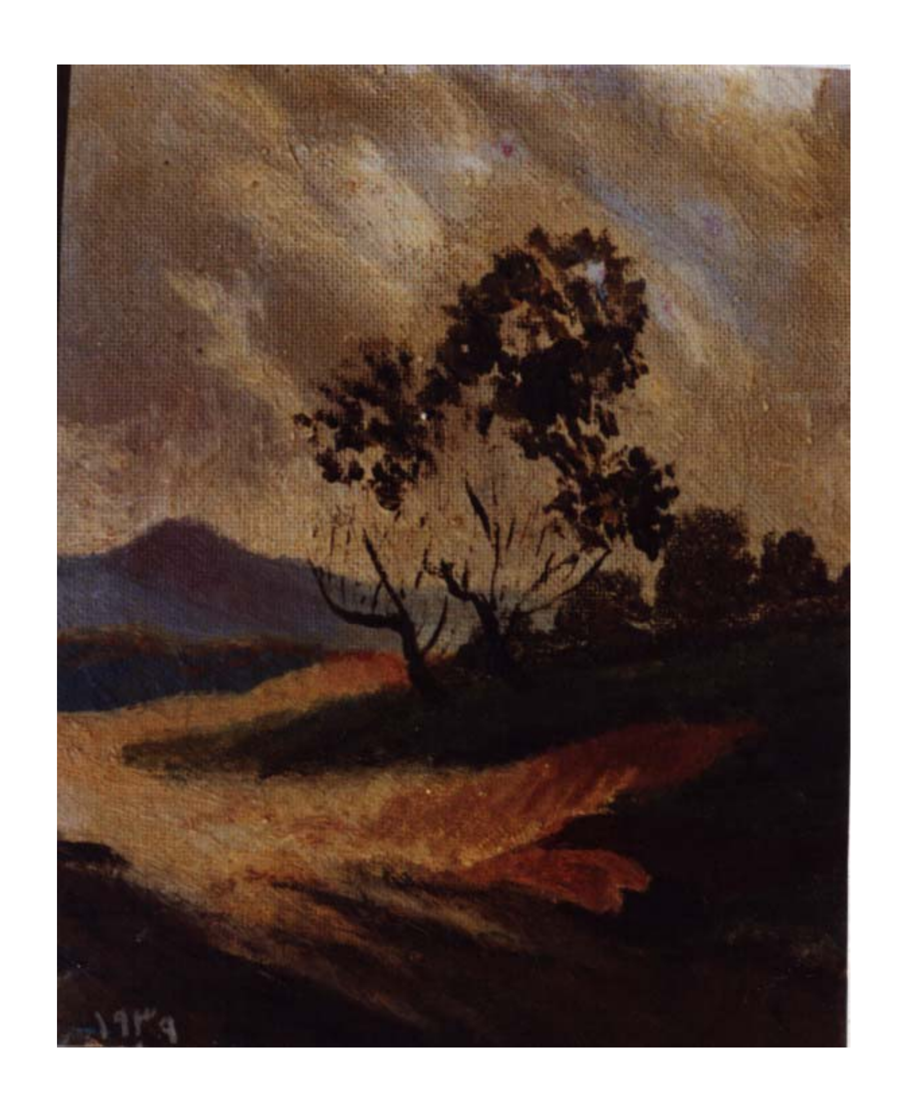
منظر من الشمال (٢) . فرج عبو . ١٩٨٦ . شكل رقم (١٢)
المتحف الوطني للفن



منظر من الشمال (١) . خالد الجادر . بدون تأريخ . شكل رقم (١٣)
دليل متحف الرواد



منظر من الشمال (٢) . خالد الجادر . بدون تأريخ . شكل رقم (١٤)
المتحف الوطني للفن



من الشمال . نورى مصطفى بهجت . ١٩٣٩ . شكل رقم (١٥)
المتحف الوطني للفن



في طريق دهوك . نورى مصطفى بهجت . ١٩٨٩ . شكل رقم (١٦)
المتحف الوطني للفن



يوم ممطر في سولاف . نورى مصطفى بهجت . ١٩٨٩ . شكل رقم (١٧)
المتحف الوطني للفن

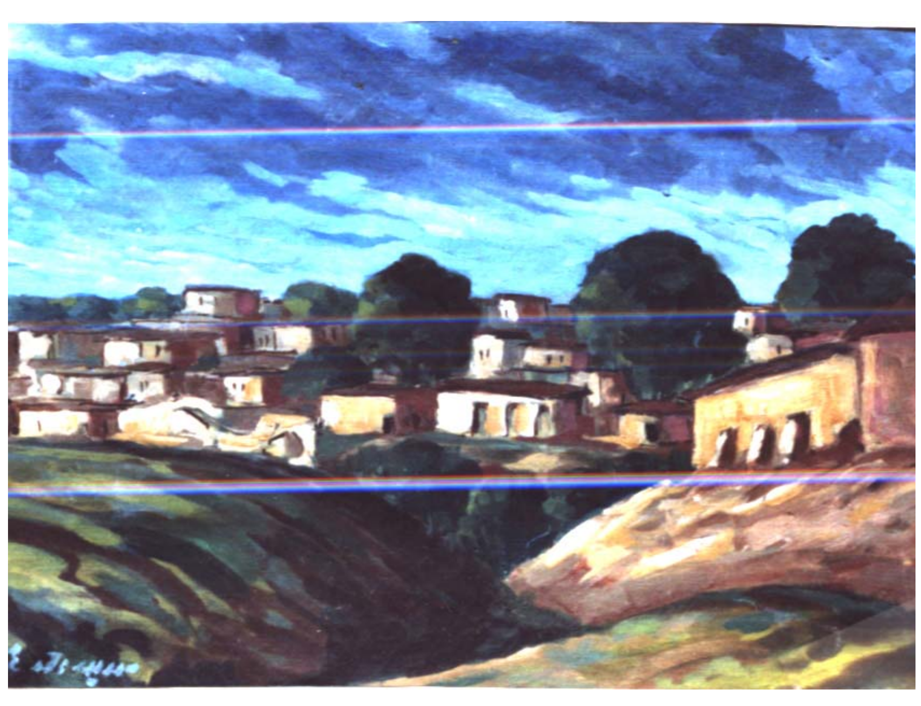


العمادية . نزار سليم . ١٩٧٨ . شكل رقم (١٨)
المتحف الوطني للفن



من الشمال . نزار سليم . ١٩٧٨ . شكل رقم (١٩)

المتحف الوطني للفن



چمچمال . صديق أحمد . ١٩٧٤ . شكل رقم (٢٠)

المتحف الوطني للفن



الطريق الى گلي . صديق أحمد . ١٩٨٦ . شكل رقم (٢١)

المتحف الوطني للفن

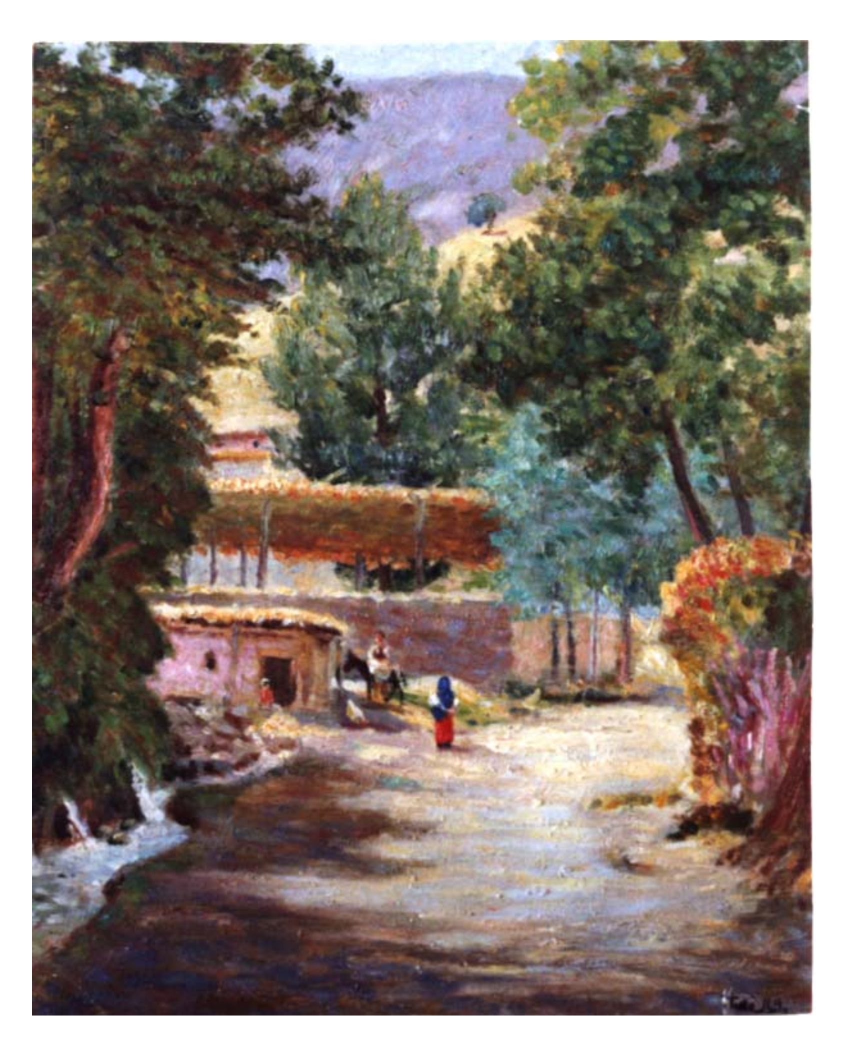


وادي چومان . صديق أحمد . ١٩٨٨ . شكل رقم (٢٢)

من أرشيف الفنان



العمادية . خالد القصاب . بدون تأريخ . شكل رقم (٢٣)
المتحف الوطني للفن



شقلاوه . دانيال قصاب . الأربعينات . شكل رقم (٢٤)
المتحف الوطني للفن



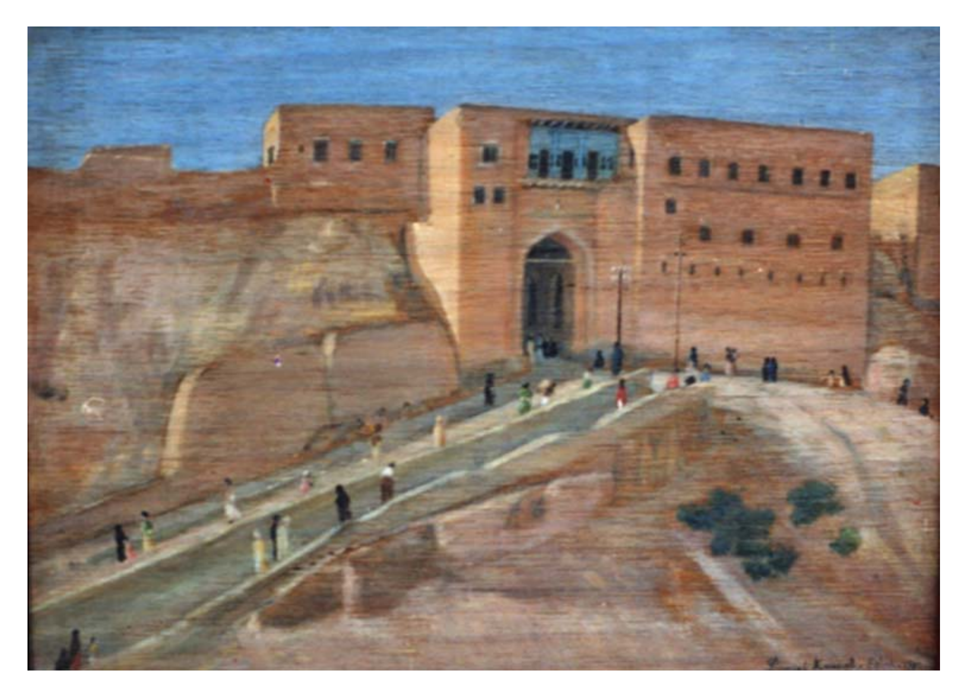
وادي رواندوز . دانيال قصاب . الأربعينات . شكل رقم (٢٥)

المتحف الوطني للفن



المنارة المظفرية في أربيل . دانيال قصاب . ١٩٤٢ . شكل رقم (٢٦)

مجموعة المكتبة العامة في اربيل



قلعة اربيل التأريخية . دانيال قصاب . ١٩٤٢ . شكل رقم (٢٧)

مجموعة المكتبة العامة في أربيل

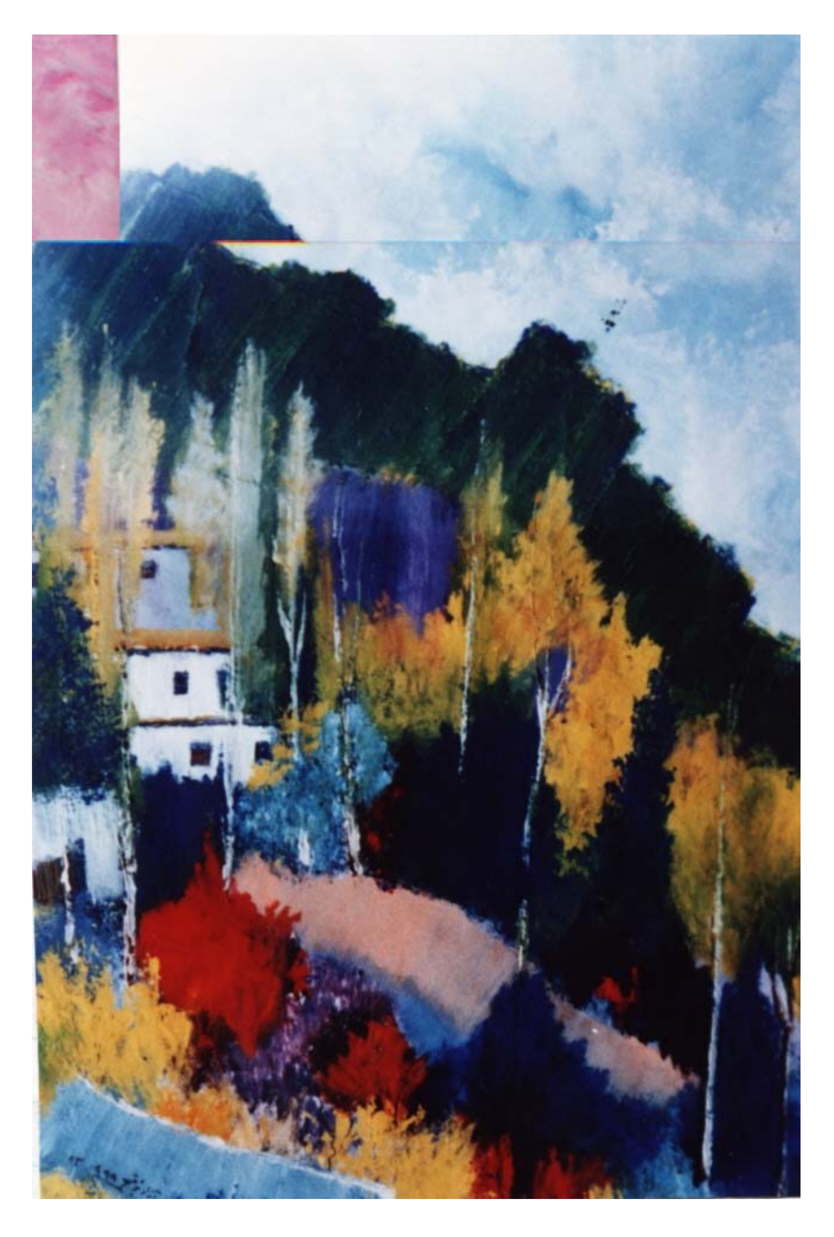


منظر كردستاني (1) . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم (٢٨)

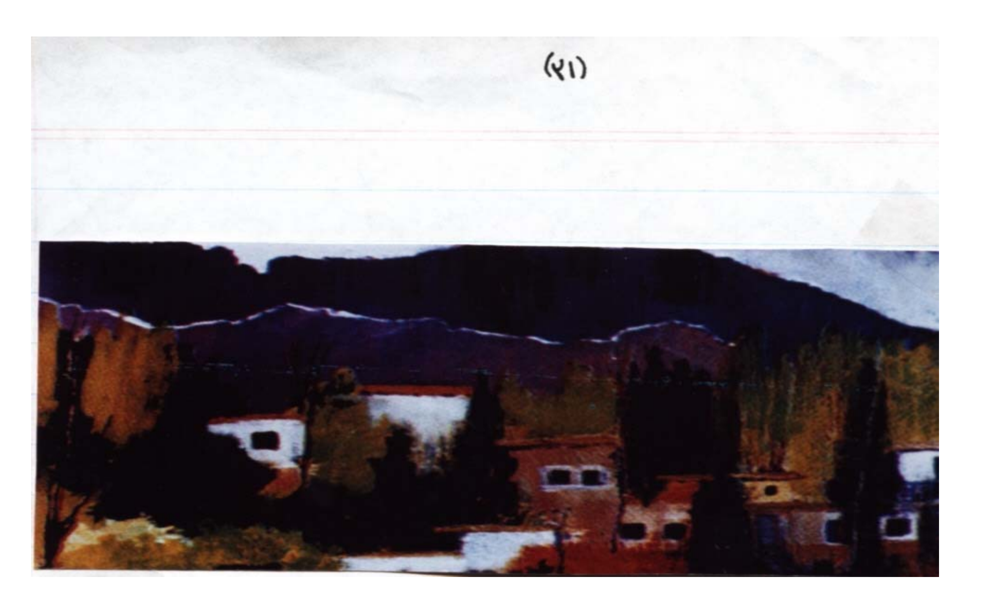
من أرشيف مديرية الفنون التشكيلية في أربيل



منظر . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم (٢٩)
من أرشيف قاعة ميديا في أربيل



الخريف في كردستان . آزاد شوقي . ١٩٩٩ . شكل رقم (٣٠)
من أرشيف الآنسة فايدة



منظر كردستاني(٢) . آزاد شوقي . بدون تأريخ . شكل رقم (٣١)

دليل المعرض الشخصي للفنان



مصيف صلاح الدين . سليمان شاكر . ١٩٨٢ . شكل رقم (٣٢)

المجموعة الخاصة للفنان



مضيق گلي علي بگ . سليمان شاكر . ١٩٨٩ . شكل رقم (٣٣)

المجموعة الشخصية للفنان



زقاق في قلعة أربيل . سليمان شاكر . الثمانينات . شكل رقم (٣٤)

المجموعة الخاصة بالفنان



شلالات بيخال . سليمان شاكر . التسعينات . شكل رقم (٣٥)



سفح جبل هلگورد . سليمان شاكر . التسعينات . شكل رقم (٣٦)

من أرشيف الفنان



گەلی زەنتە . محمد عارف . ١٩٨٦ . شكل رقم (٣٧)

مقتنيات خاصة (عائلة عدنان قرەداغي- استراليا)



الخريف في ضواحي أربيل . محمد عارف . ١٩٨٩ . شكل رقم (٣٨)

مجموعة الدكتور نياز جميل ميران ألمانيا



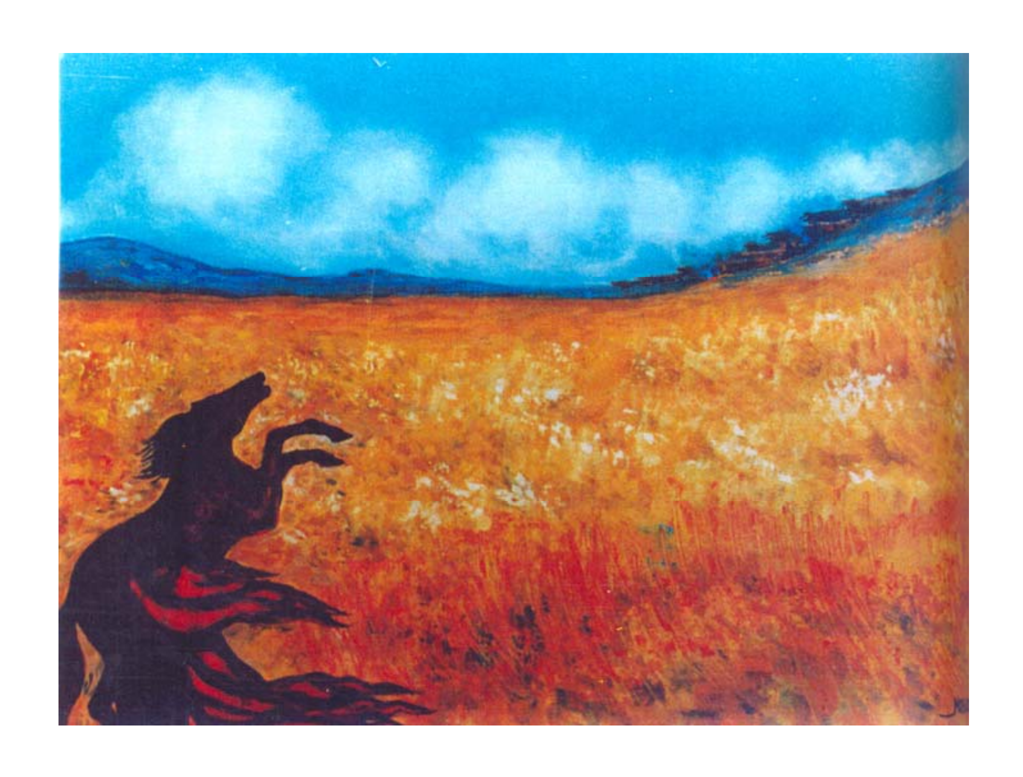
العودة الى الجبل . محمد عارف . ١٩٩٠ . شكل رقم (٣٩)

مقتنيات خاصة (قاعة زياد) في پولونيا



ربيع كردستاني . محمد عارف . ١٩٩٤ . شكل رقم (٤٠)

مقتنيات قاعة فنية في لندن



حقول ذهبية . محمد عارف . ١٩٩٢ . شكل رقم(٤١)



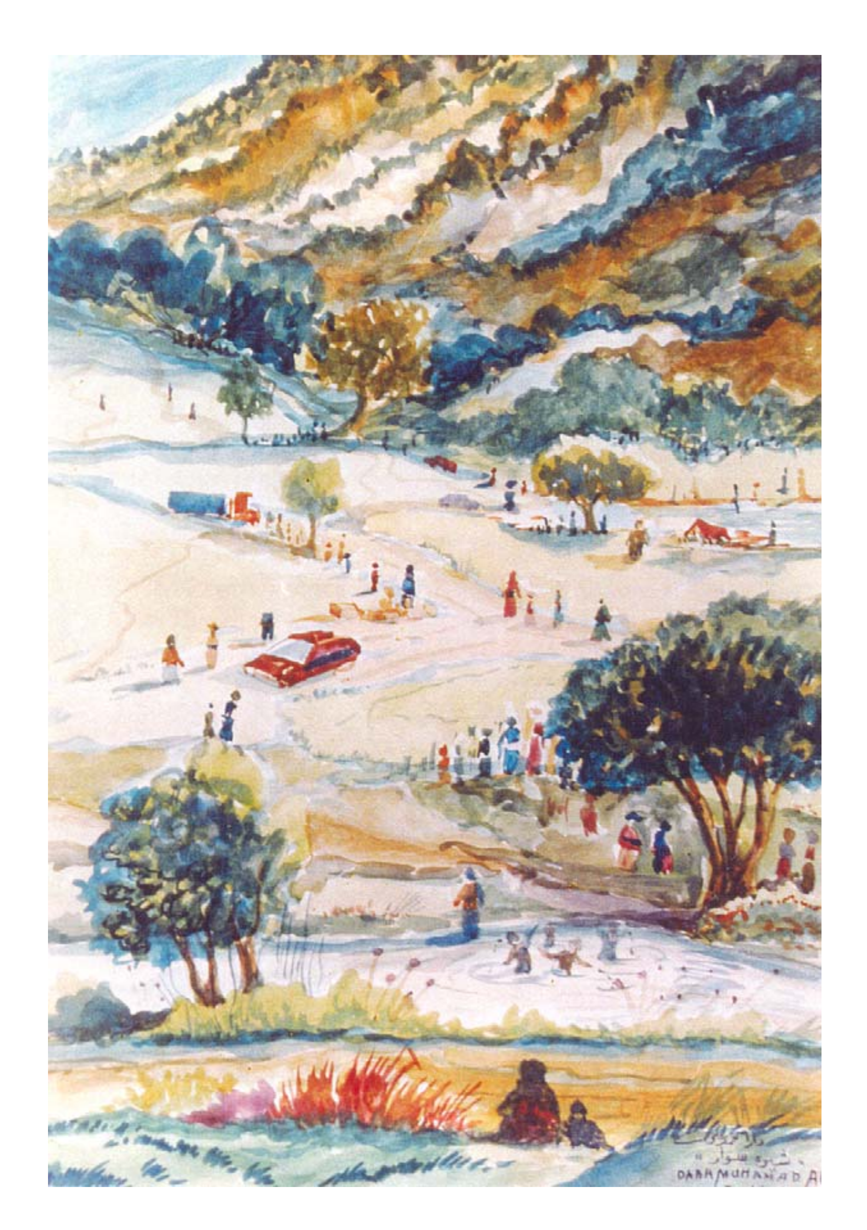
غروب في أربيل . محمد عارف . ١٩٩٦ . شكل رقم (٤٢)

من المجموعة الدائمة لقاعة الفنان في أربيل



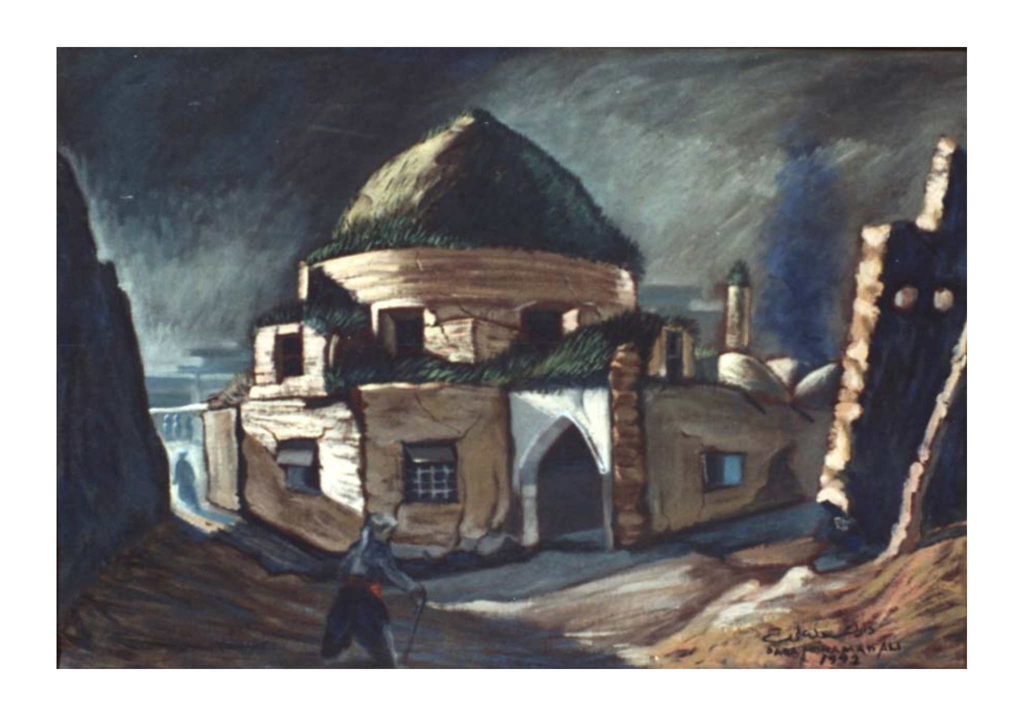
قرية مامه جلكه . دارا محمد علي . الثمانينات . شكل رقم (٤٣)

مجموعة الفنان الخاصة



شيره سوار(٣). دارا محمد علي . ١٩٩٠ . شكل رقم (٤٤)

من أرشيف الفنان



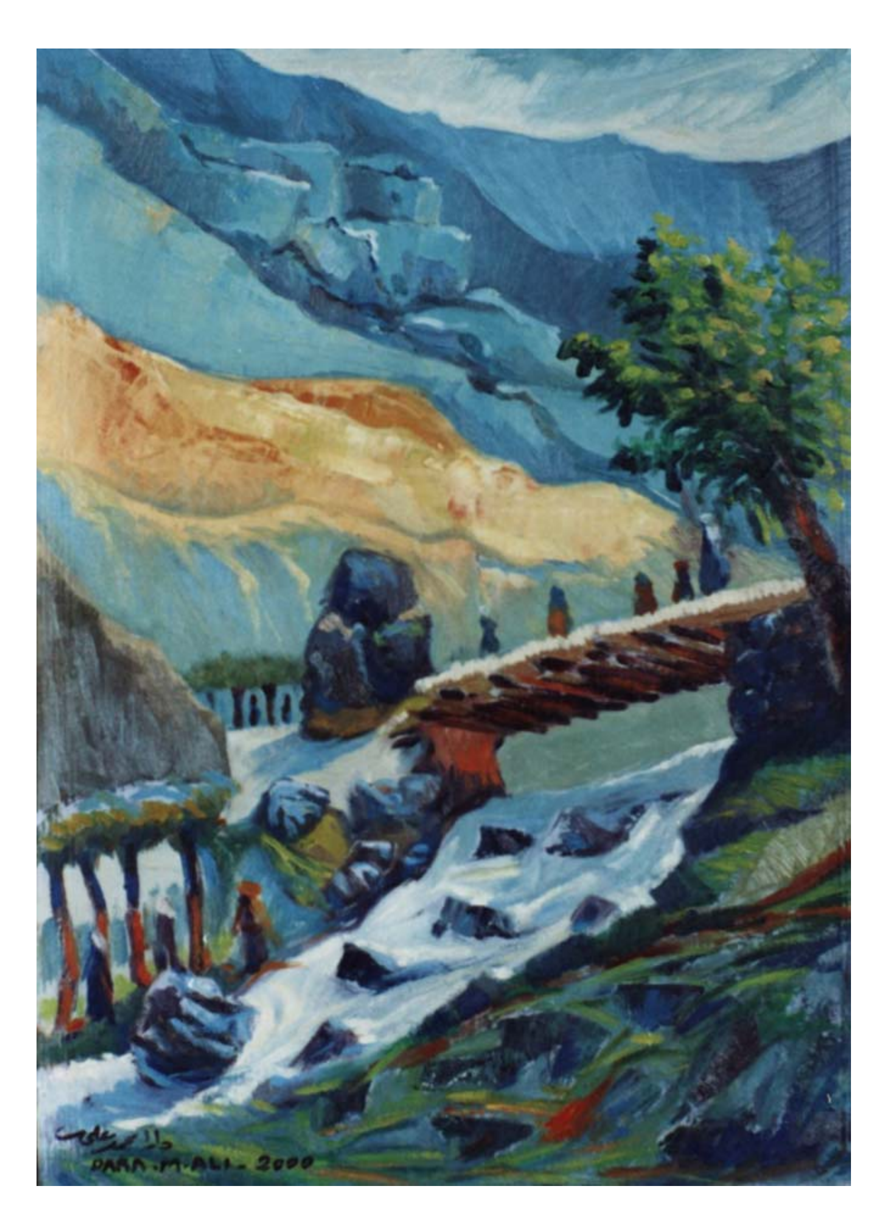
حمام الحاج قادر . دارا محمد علي . ١٩٩٢ . رقم الشكل (٤٥)
مجموعة خاصة بالفنان



الراعي والطبيعة . دارا محمد علي . ١٩٩٩ . شكل رقم (٤٦)
مجموعة الفنان الخاصة



شيره سوار(1) . دارا محمد علي . ٢٠٠٠ . شكل رقم (٤٧)
من أرشيف الفنان

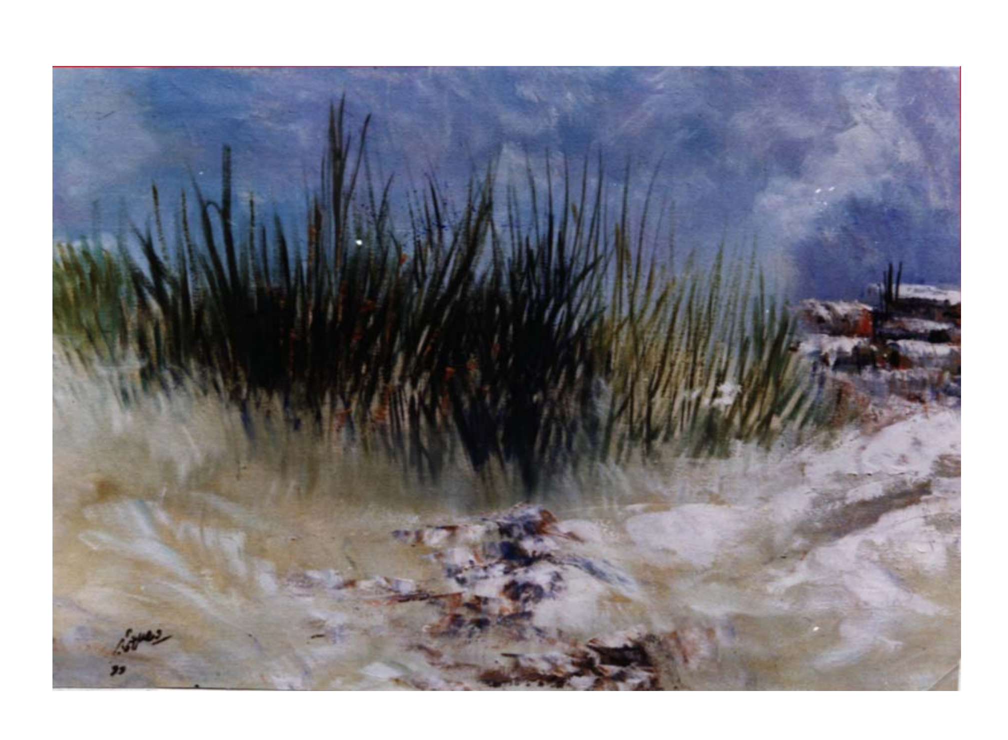


شلال بيخال . دارا محمد علي . ٢٠٠٠ . شكل رقم (٤٨)
من أرشيف الفنان



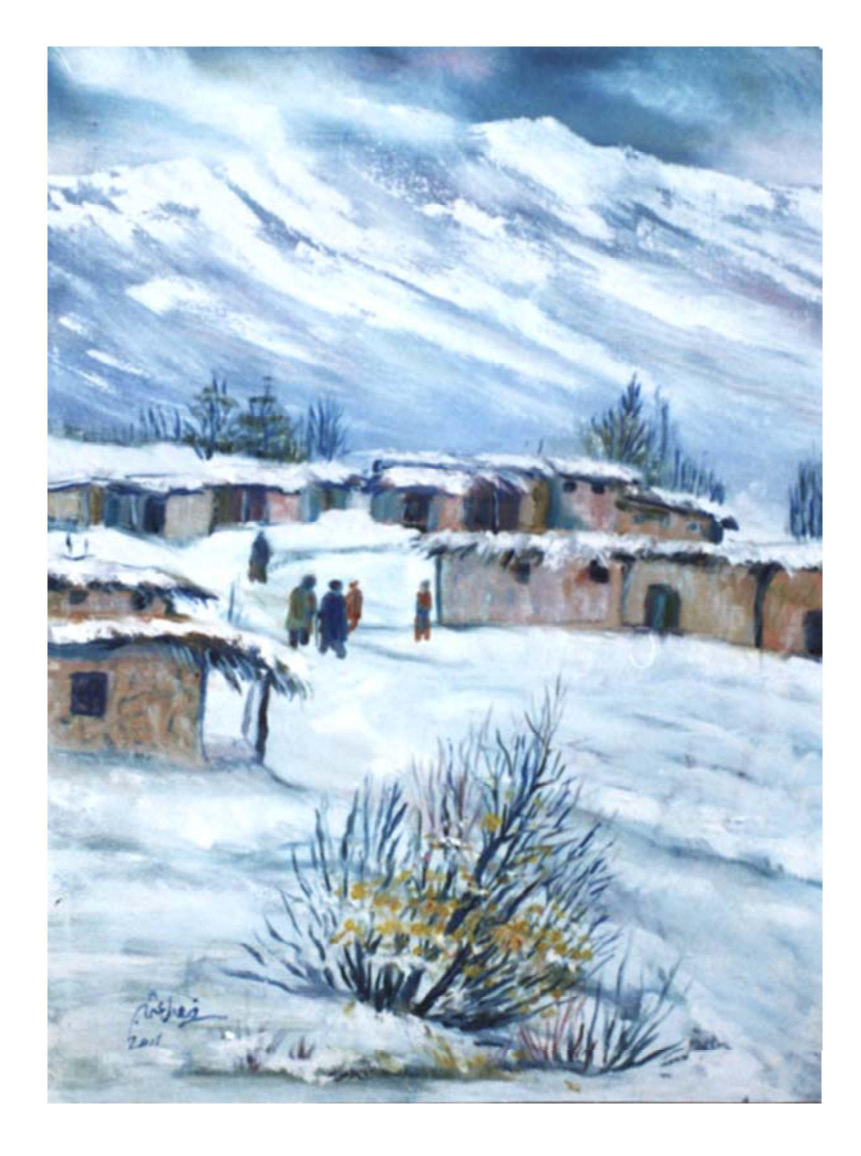
جبل سفين . فيصل عثمان . ١٩٩٨ . شكل رقم (٤٩)

مجموعة الفنان الدكتور محمد عارف



قرية في ضواحي أربيل . فيصل عثمان . ١٩٩٩ . شكل رقم (٥٠)

مجموعة خاصة بالفنان



الشتاء في ته وسكه . فيصل عثمان . ٢٠٠١ . شكل رقم (٥١)

من أرشيف مديرية الفنون في اربيل



جبال هيبت سلطان . فيصل عثمان . ٢٠٠٢ . رقم الشكل (٥٢)

مقتنيات الفنان



يوم ربيعي . جوهر محمد . التسعينات . شكل رقم (٥٣)
من أرشيف الفنان



خيام الرحالة . جوهر محمد . ١٩٩٣ . شكل رقم (٥٤)
المجموعة الخاصة للفنان



قرية توبزاوه . جوهر محمد . ١٩٩٧ . شكل رقم (٥٥)

من المقتنيات الشخصية



شتاء كردستاني . جوهر محمد . ١٩٩٨ . شكل رقم (٥٦)

من أرشيف مديرية الفنون في أربيل



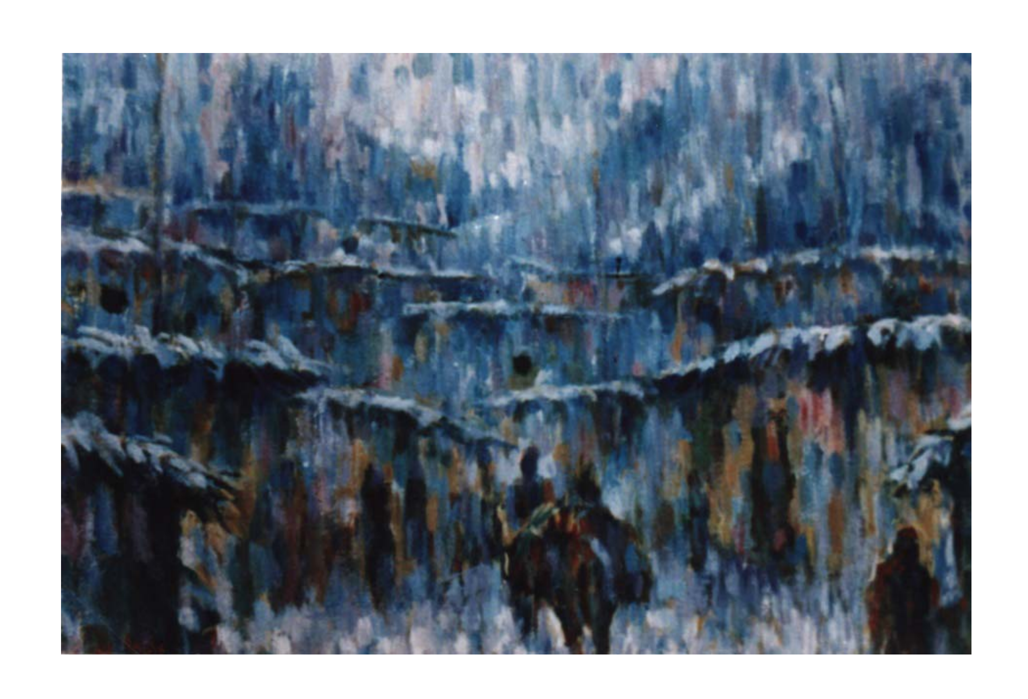
الأغتراب . سيروان شاكر . ١٩٩٥ . شكل رقم (٥٨)

من أرشيف قاعة ميديا في اربيل



انفجار لوني . سيروان شاكر . ١٩٩٦ . شكل رقم (٥٧)

من أرشيف مديرية الفنون في اربيل

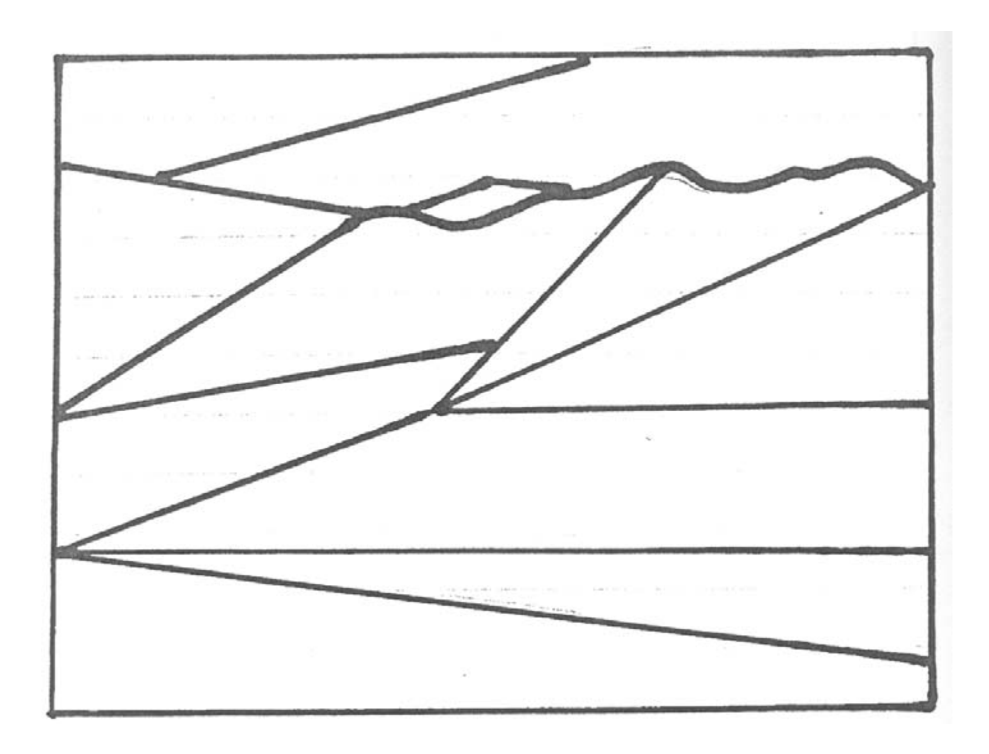


منظر شتوي . عماد علي . ١٩٧٧ . شكل رقم (٥٩)
من ارشيف مديرية الفنون في اربيل

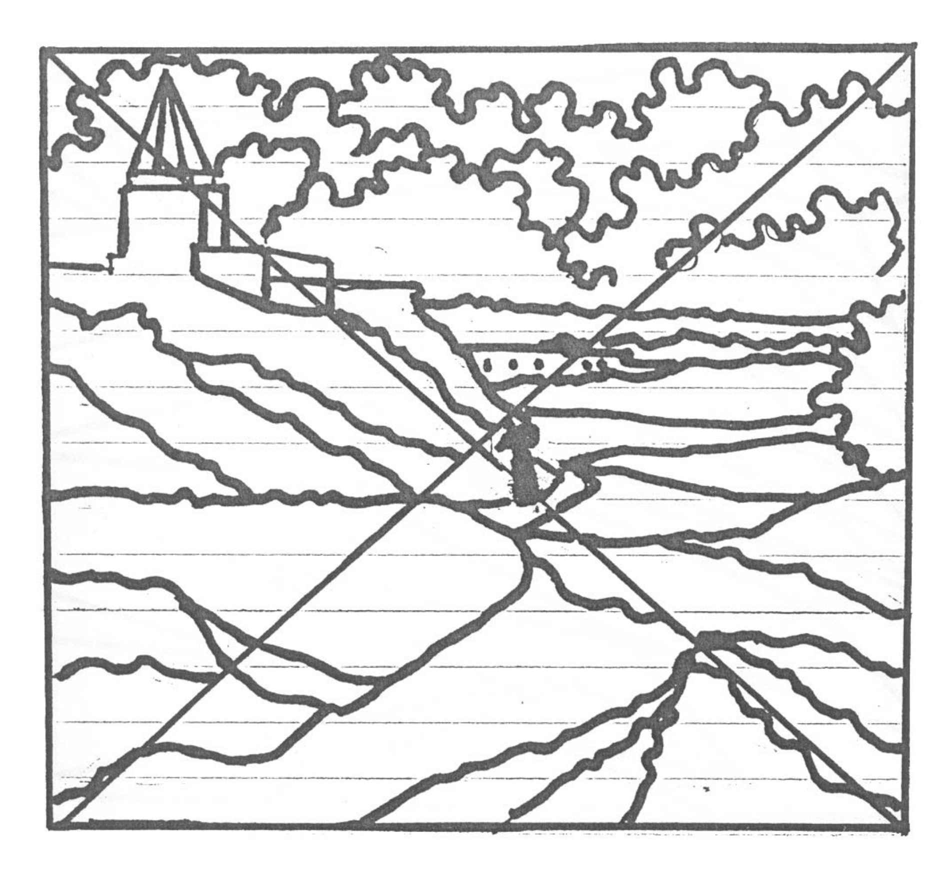


عند روابي التلال . عماد علي . ١٩٩٧ . شكل رقم (٦٠)
من أرشيف مديرية الفنون في اربيل

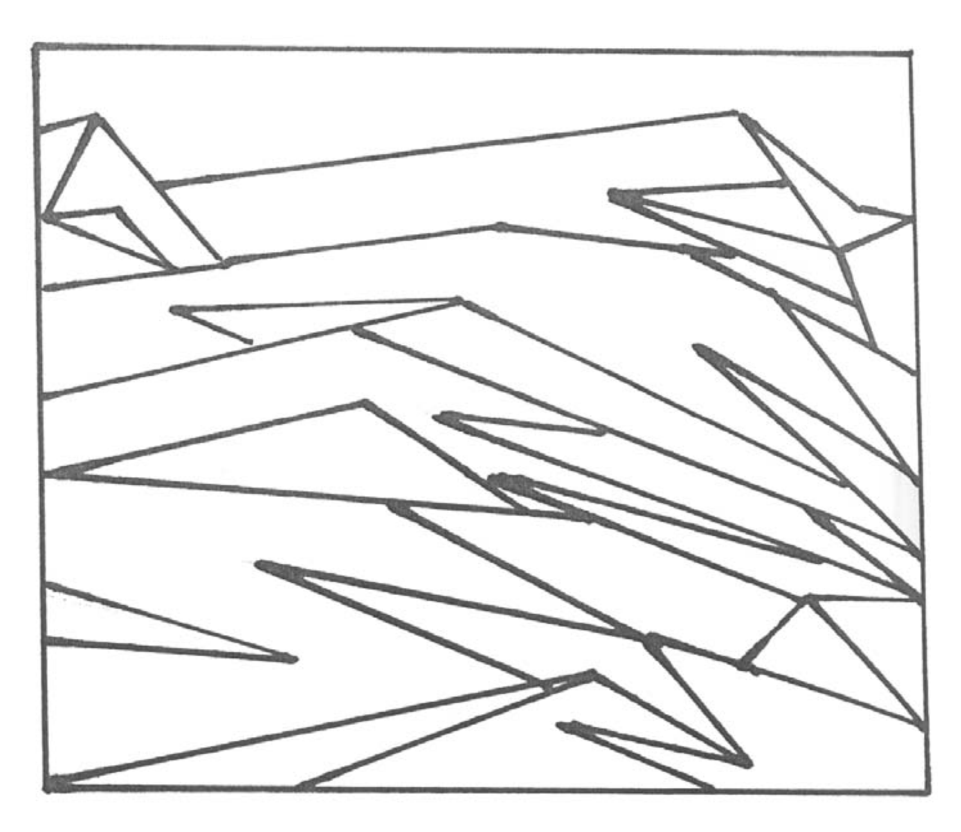
تحاليل خطيّة



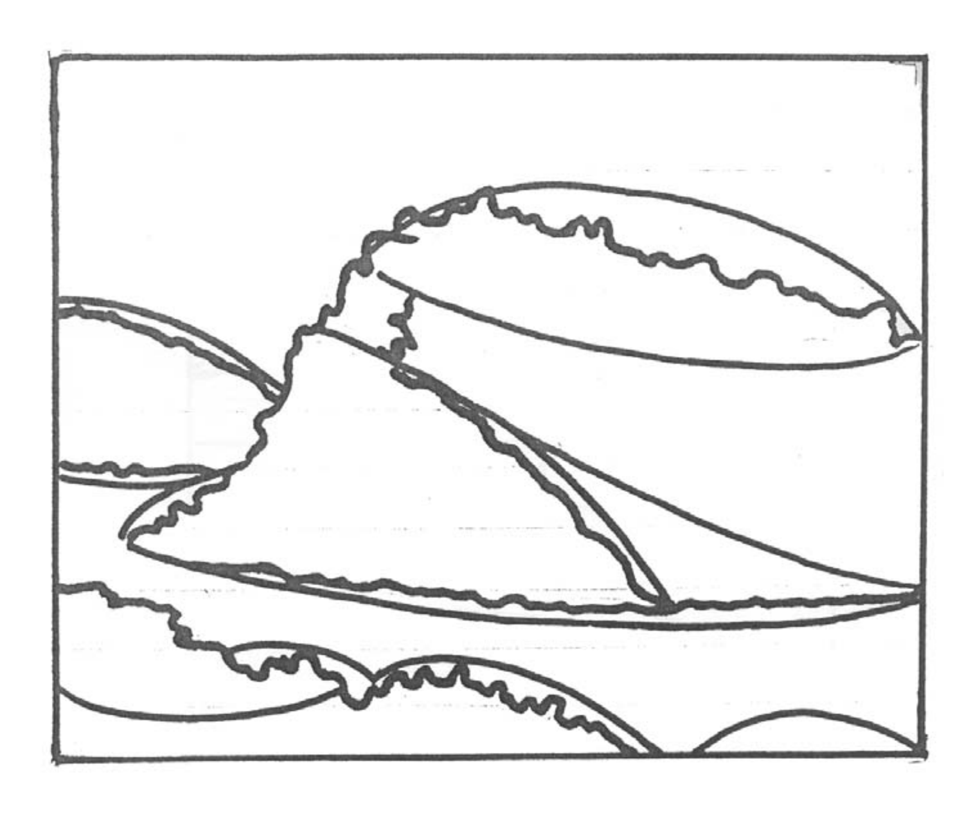
تحليل لوحة جبال هه ورامان . لمحمد صالح زكي . شكل رقم (٤)



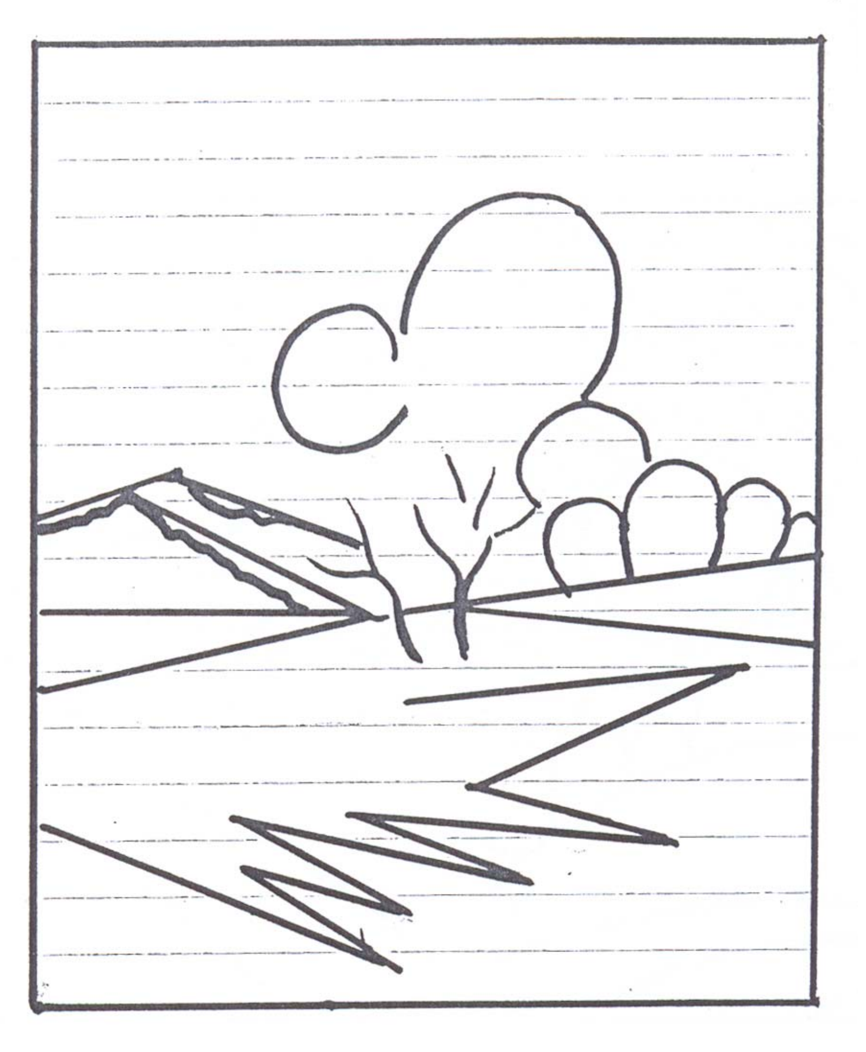
تحليل لوحة قرية بعشيقه . لعطا صبري . شكل رقم (٨)



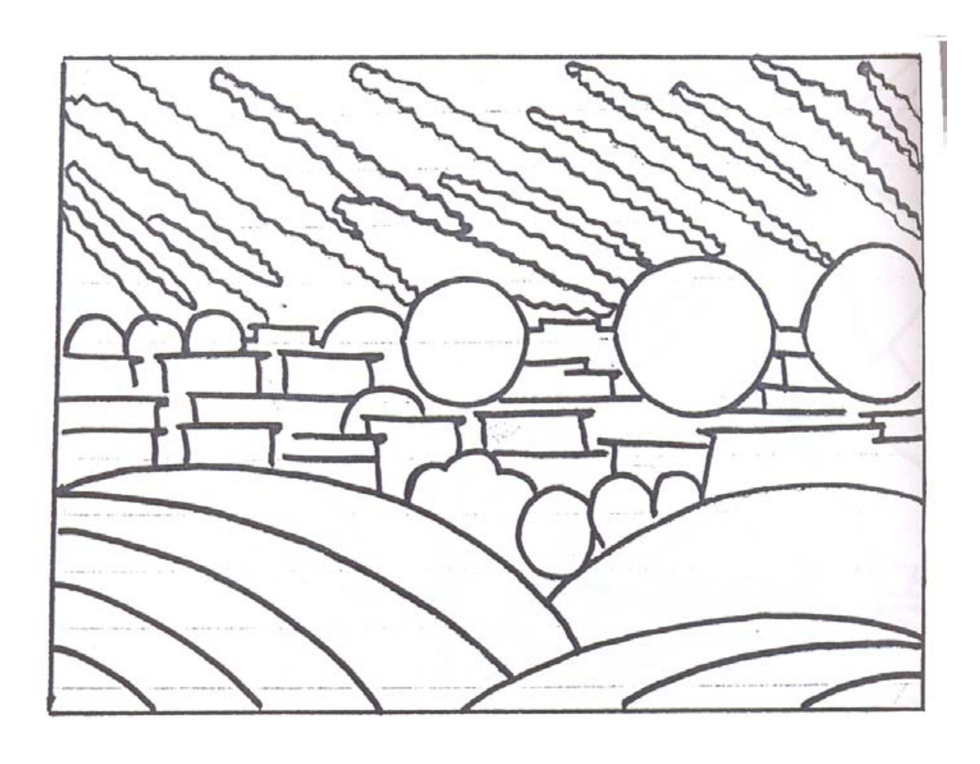
تحليل لوحة من الشمال (١) . لفرج عبو . شكل رقم (١١)



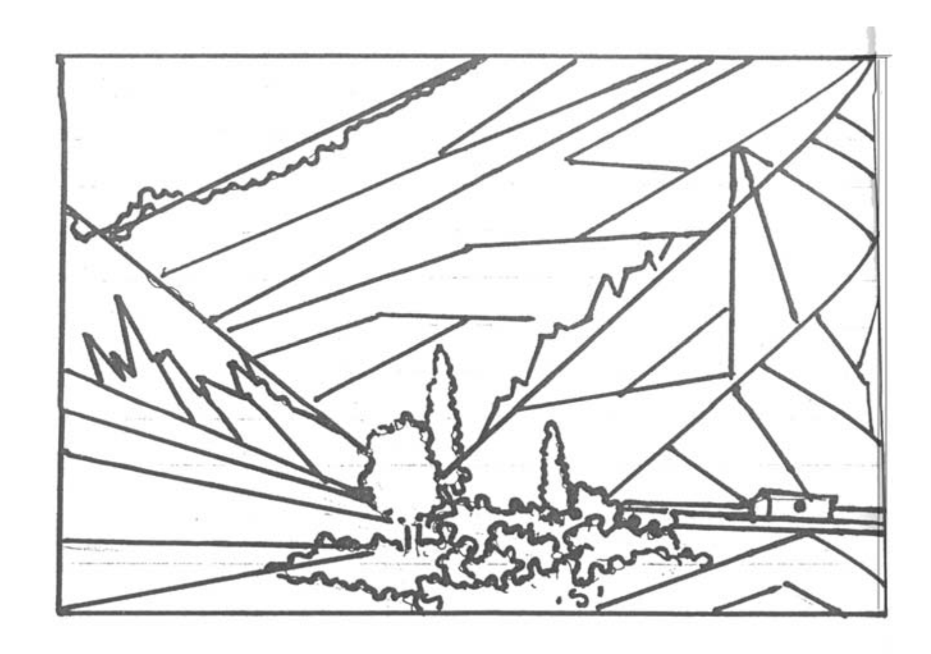
تحليل منظر من الشمال (٢) . لخالد الجادر . شكل رقم (١٤)



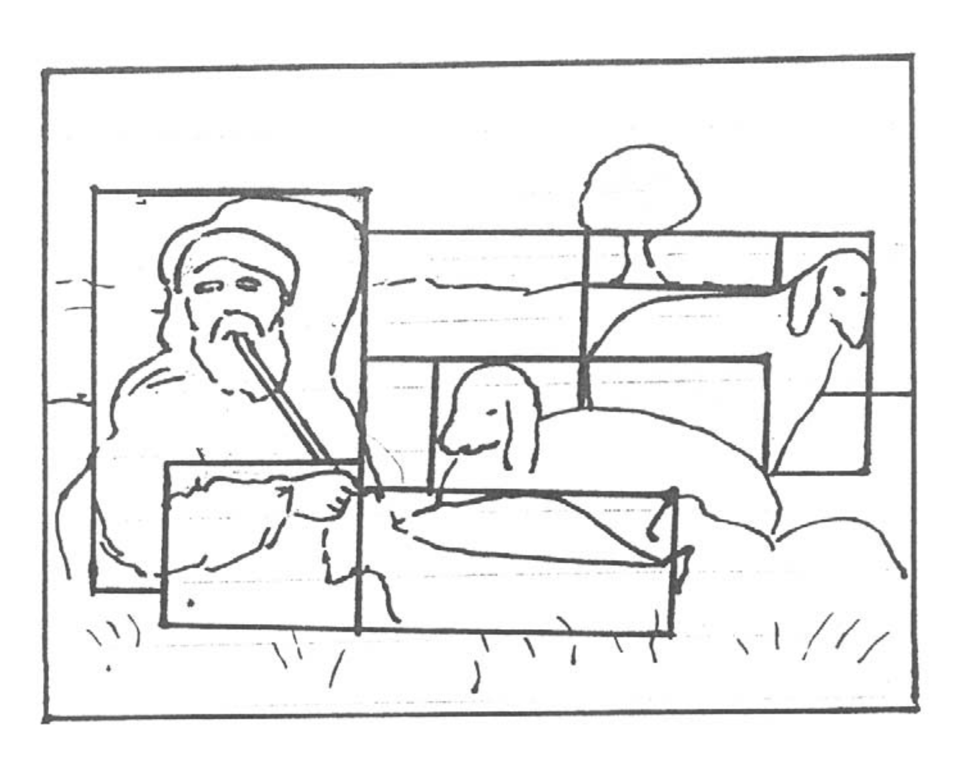
تحليل لوحة من الشمال . لنوري مصطفى بهجت . شكل رقم (١٥)



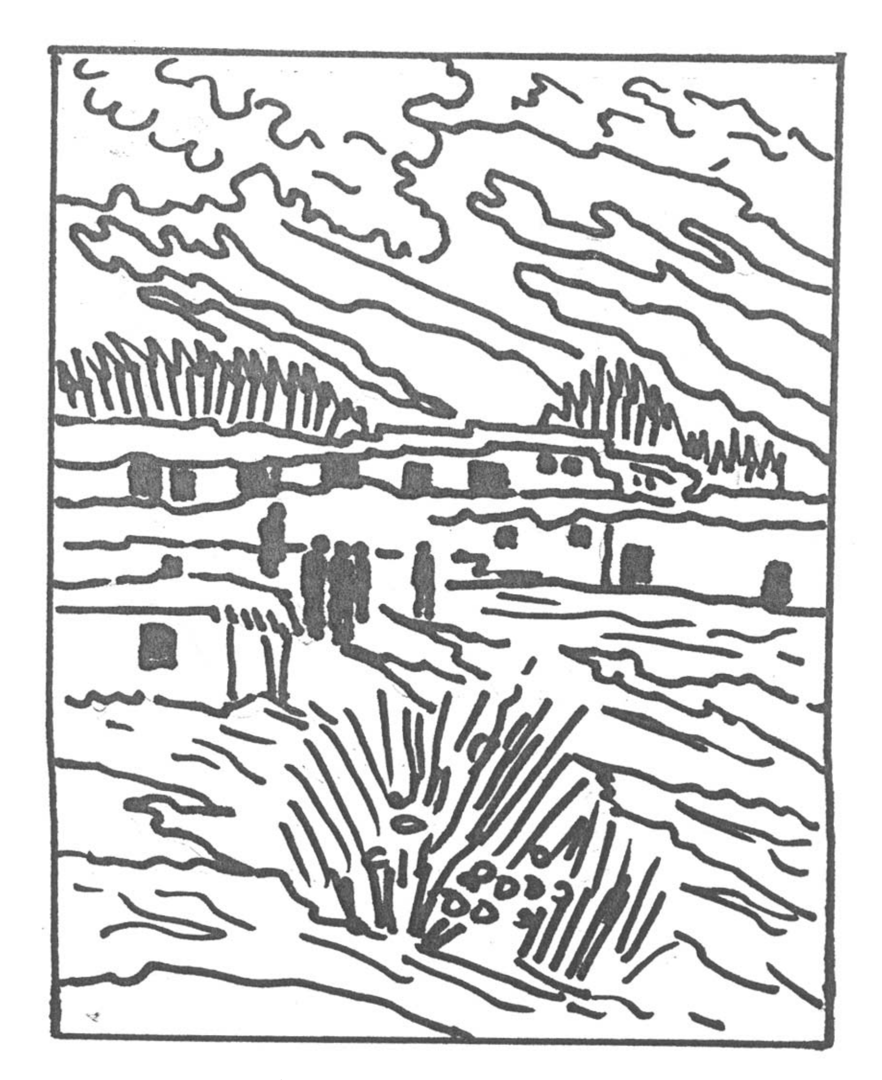
تحليل لوحة چمچمال . لصديق أحمد . شكل رقم (٢٠)



تحليل لوحة شلالات بيخال . لسليمان شاكر . شكل رقم (٣٥)



تحليل لوحة الراعي والطبيعة . لدارا محمد علي . شكل رقم (٤٦)



تحليل لوحة : الشتاء في تەوسكە . لفيصل عثمان . شكل رقم (٥١)

نماذج من الفن العالمي
للمنظر الطبيعي

قد لايعتبر هذا الملحق جزءاً ضرورياً من الكتاب ، الا ان المؤلف ارتأى زيادة في الفائدة ومن أجل التسلسل التأريخي وتسليط الضوء على الخلفية العامة لرسم الطبيعة أو إدخال الطبيعة الى اللوحة ، بدءاً من حضارتنا العريقة (حضارة وادي الرافدين) ومنتهياً بالمدارس الاوربية الحديثة وبشكل مختصر جداً ، مع تقديم نماذج من الاعمال الفنية المختارة ... قد يساعد في إغناء الكتاب وتكامله .



صورة رقم (١)

الفن الآشوري . إدخال الطبيعة في نحت بارز في قصر آشور بانيبال في نينوى . (القرن السابع . ق . م)



صورة رقم (٢)

الفن الفرعوني . التعبير عن الطبيعة في لوحة جدارية حوالي القرن (الخامس عشر. ق.م) .



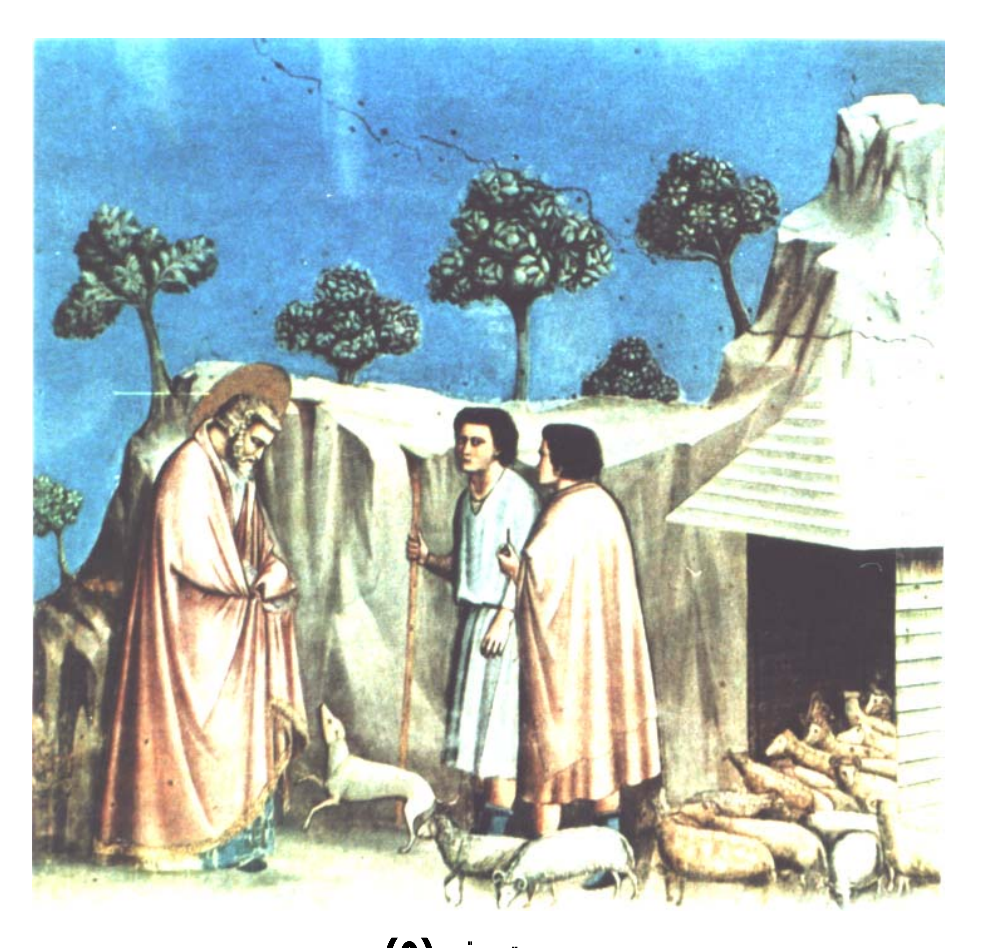
صورة رقم (٣)

الفن الاسلامي . الجامع الاموي في دمشق الطبيعة بشكل جدارية من الموزاييك (بداية القرن الثامن) .



صورة رقم (٤)

الفن الاسلامي ، إدخال الطبيعة في منمنمة (منياتور) من كتاب (منافع الحيوان) لأبن بختيشوع نهاية القرن الثالث عشر .



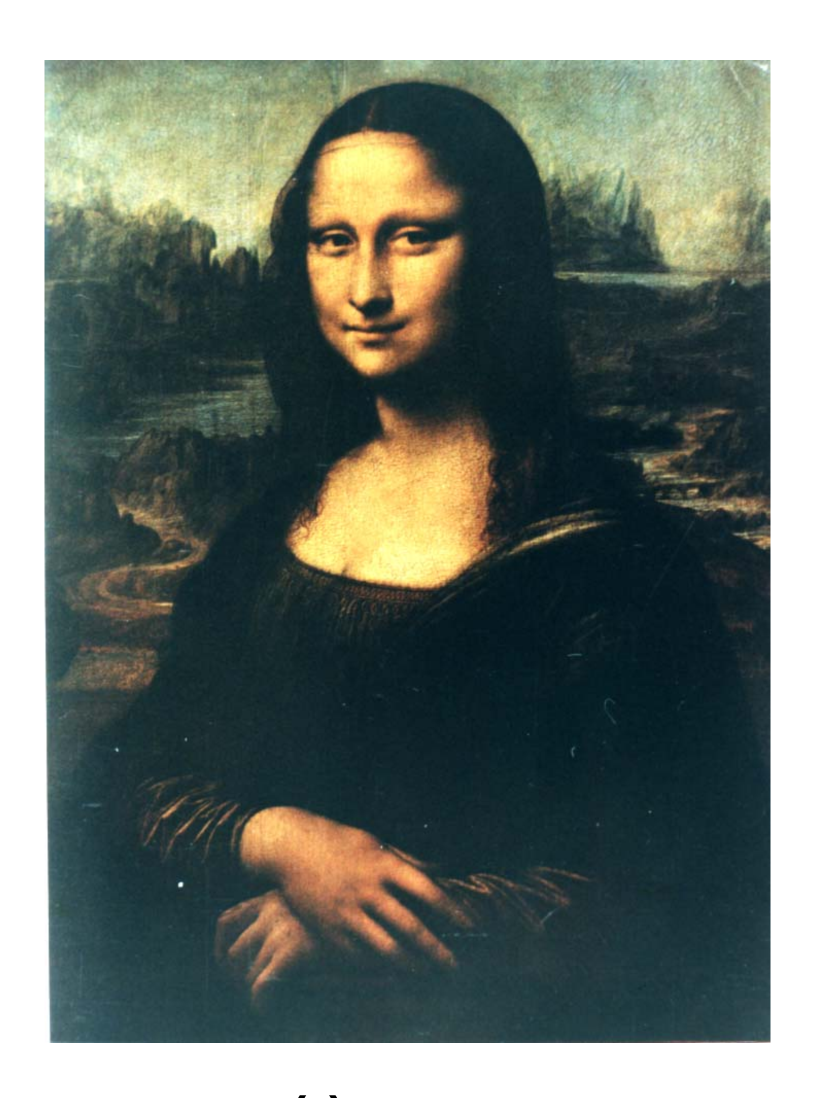
صورة رقم (٥)

الفن الايطالي (جيوتو) إستعمال الطبيعة كخلفية للموضوع بداية عصر النهضة (القرن الرابع عشر) .



صورة (٦)

الفن الايطالي (پيرو ديلا فرنچيسكا) إستعمال (الطبيعة المصنعة) كخلفية للموضوع القرن الخامس عشر .



صورة رقم (٧)

الفن الايطالي (ليونـاردو داڤينشى) استعمال الطبيعة كخلفية لرسم الصورة الشخصية (البورتريت) عصر النهضة (بداية القرن السادس عشر) .



صورة رقم (٨)

الفن الهولندى (ريسدايل) التعبير عن (الطبيعة المختلطة) أي (الخالصة والمصنعة) (القرن السابع عشر) .



صورة رقم (٩)

الفن الهولندى (ڤيرمير) استعمال (الطبيعة المصنعة) وجزء ضئيل من الطبيعة الخالصة (القرن السابع عشر) .



صورة رقم (١٠)

الفن الانكليزى (كونستابل) .(الطبيعة الخالصة – الريف الانكليزى)

(نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر) .



صورة رقم (١١)

الفن الانكليزى (تيرنر) . (التعبير عن أجواء البحار والسفن)

أي (الطبيعة المختلطة) . (نهاية الثامن عشر وبداية التاسع عشر) .



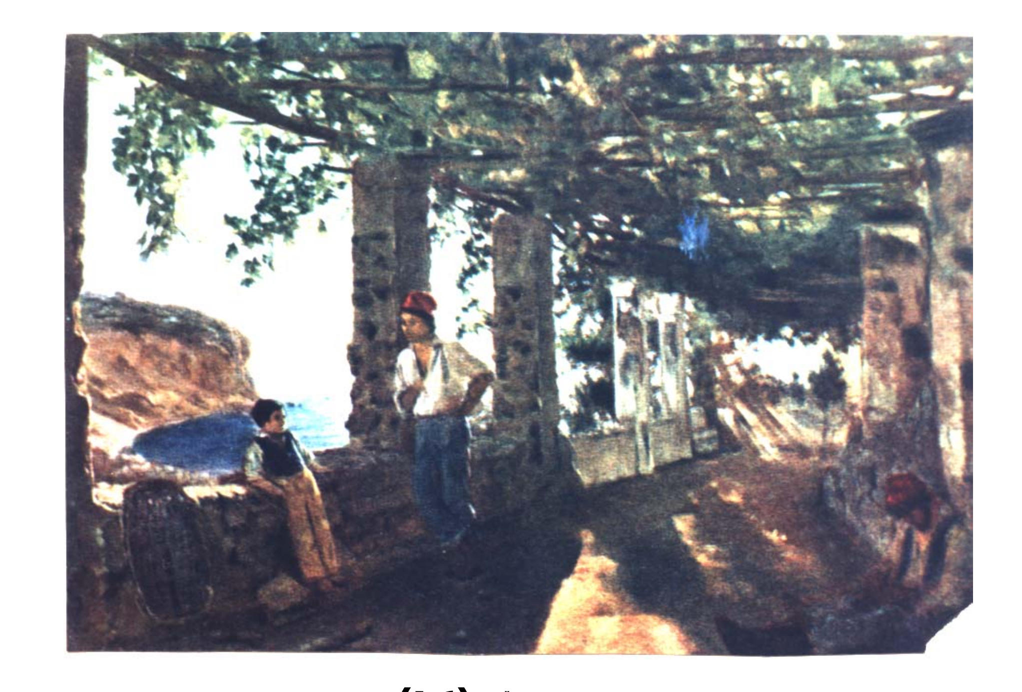
صورة رقم (١٢)

الفن الروسى (شيشكين) (التعبير عن الطبيعة الخالصة) – غابات روسيا – (القرن التاسع عشر) .



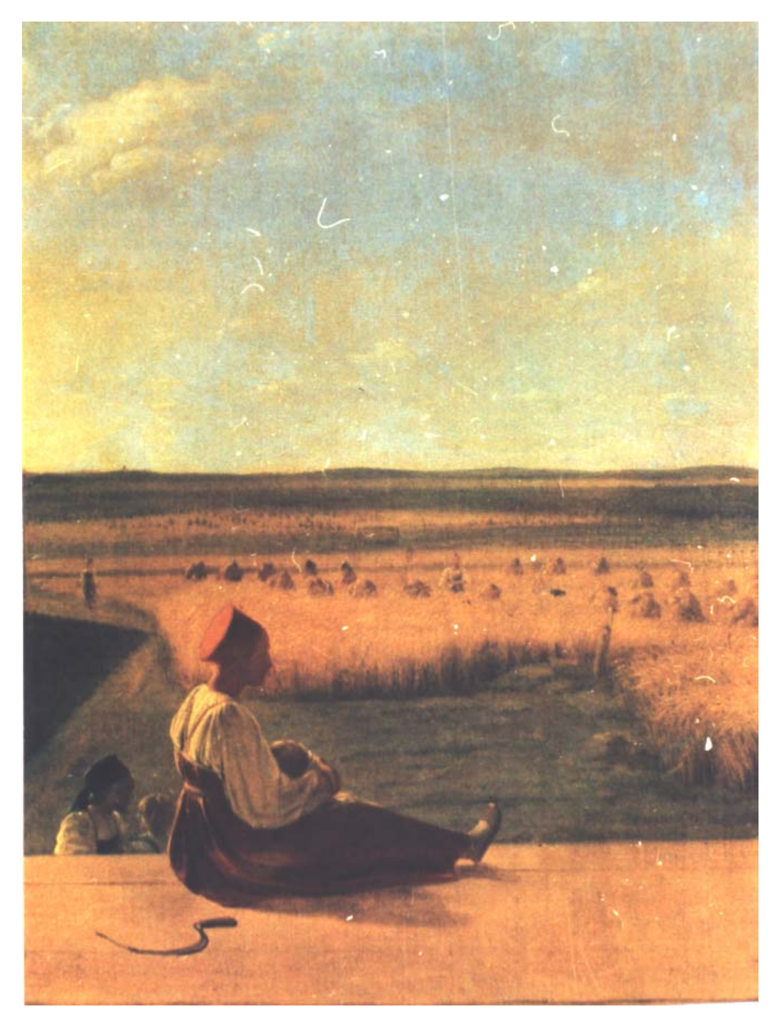
صورة رقم (١٣)

الفن الروسى (إيڤانوف) من مجموعة (دراسات فلسطينية) (القرن التاسع عشر).



صورة رقم (١٤)

الفن الروسى (شيدرين) من مجموعة دراسات إيطالية (القرن التاسع عشر).



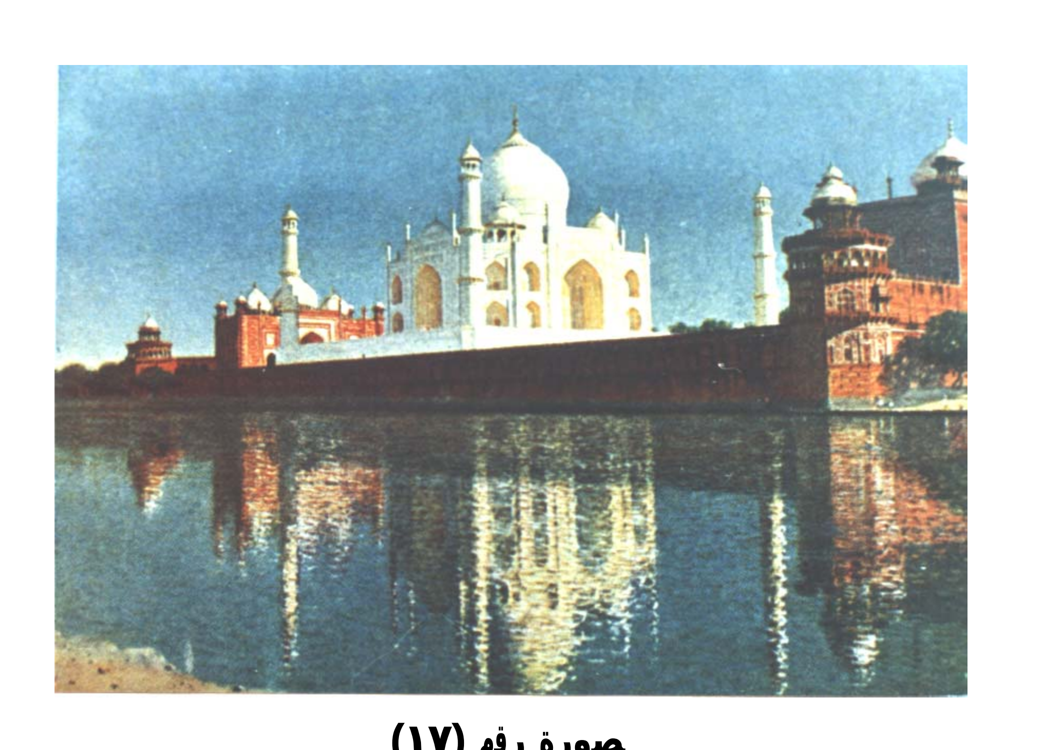
صورة رقم (١٥)

الفن الروسى (ڤينچيانوڤ) إستعمال منظر الجو الريفي كخلفية مناسبة للموضوع الريفي (الحصاد) (القرن التاسع عشر) .



صورة رقم (١٦)

الفن الروسى (كوينج) من جماعة (پريدڤيژنيكى) (ليلة البدر على نهر (الڤولگا).
(نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين) .



صورة رقم (١٧)

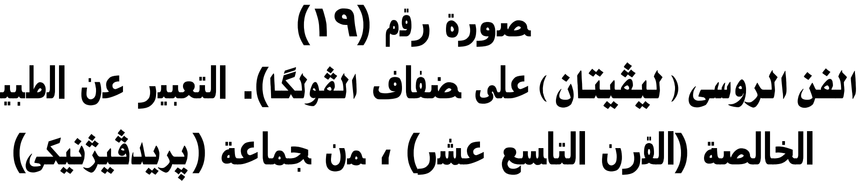
الفن الروسى (ڤيريشاگين) (تاج محل ، من مجموعة لوحات
اسلامية). نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين .



صورة رقم (١٨)

الفن الروسى (ايڤازوڤسكى) (الموجة التاسعة) (القرن التاسع عشر).





صورة رقم (١٩)

الفن الروسى (ليڤيتان) على ضفاف الڤولگا). التعبير عن الطبيعة الخالصة (القرن التاسع عشر) ، من جماعة (پريدڤيژنيكى)



صورة رقم (٢٠)

الفن الفرنسى (پوسان) . إستعمال الطبيعة الخالصة لمواضيع اسطورية (القرن السابع عشر) .



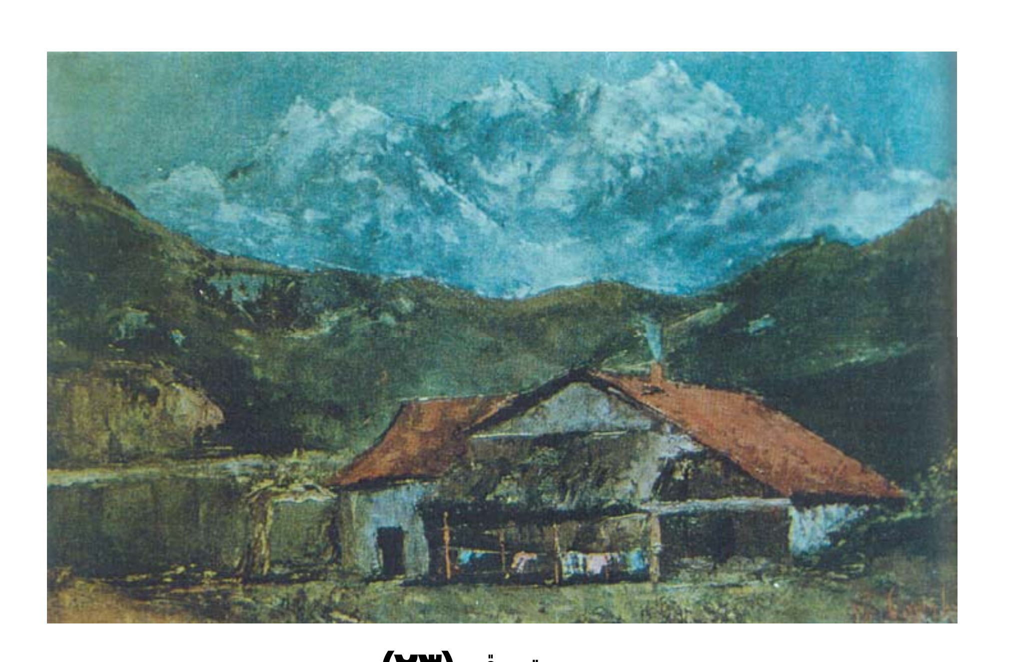
صورة رقم (٢١)

الفن الفرنسى (روسو). طبيعة خالصة (من جماعة باربيزون) (القرن التاسع عشر).



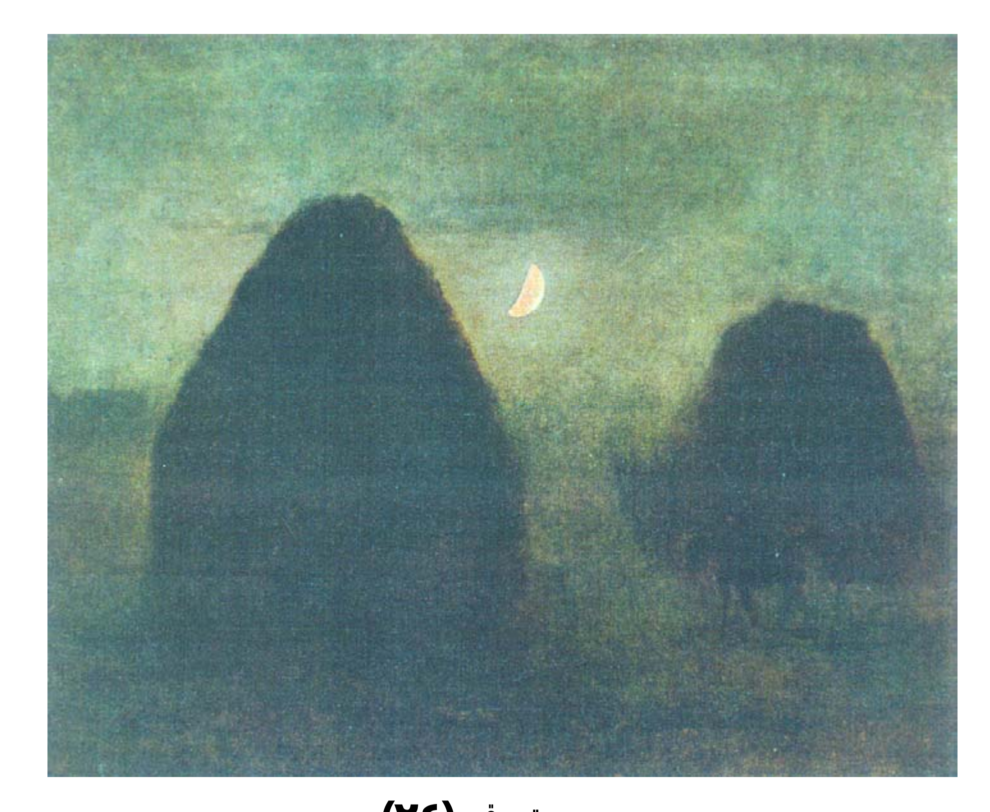
صورة رقم (٢٢)

الفن الفرنسى (كورو) الريف الفرنسي – عربة القش – (القرن التاسع عشر) .



صورة رقم (٢٣)

الفن الفرنسى (كوربيه) (الطبيعة المصنعة) في وسط (الطبيعة الخالصة) .(القرن التاسع عشر) .



صورة رقم (٢٤)

الفن الفرنسى (ميليه) .(البيادر في الليل). طبيعة الريف الفرنسي (القرن التاسع عشر) .



صورة رقم (٢٥)

الفن الفرنسى (مونيه) انطباع بهيج عن الطبيعة (القرن التاسع عشر) .



صورة رقم (٢٦)

الفن الفرنسى (ڤان كوخ) (نزهة مسائية) معالجة الطبيعة الخالصة من منظور تعبيري. (أواخر القرن التاسع عشر) .

الصور الشخصية
و
سير الحياة



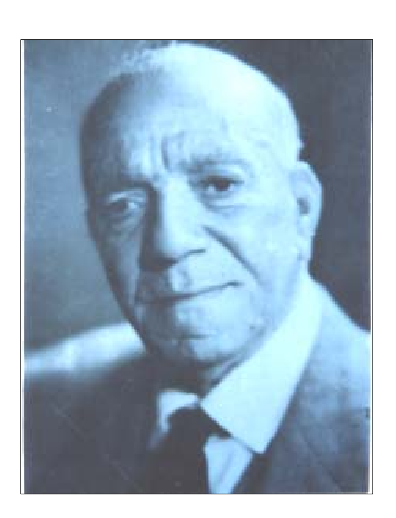
عبدالقادر الرسام

* ولد في بغداد عام ١٨٨٢ وتوفي عام ١٩٥٢ .

* درس الفن في أستنبول بتركيا أثناء دراسته في الكلية الحربية وهناك تعرف على عدد من الفنانين الأتراك وتأثر بأتجاهاتهم الفنية .

* أهتم برسم الطبيعة والأشخاص بأسلوب واقعي وبمهارة حرفية بطابع تسجيلي .

* عمل اكثر لوحاته في مدينة العمارة في ناحية قلعة صالح حيث قام بالتدريس في مدرستها كمدرس لمادة التأريخ والجغرافية والرسم ، ثم انتقل بعدها الى مركز مدينة العمارة ورسم عدة مناظر وبعد ذلك انتقل الى بغداد .



محمد صالح زكي

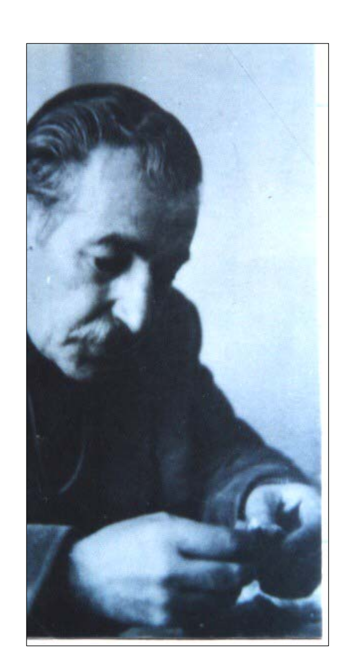
* ولد في بغداد عام ١٨٨٨ وتوفي عام ١٩٧٣ .

* درس في المدرسة الحربية في استنبول بتركيا .

* درس فن الرسم لمدة عام في دار الفنون الجميلة بتركيا .

* سافر الى اوربا عام ١٩٣٨ للأطلاع على المتاحف العالمية .

* شارك في معارض جمعية التشكيليين العراقيين .



عطا صبري

* ولد في كركوك عام ١٩١٣ وتوفي عام ١٩٨٧ .

* درس الرسم في روما بأيطاليا عام ١٩٣٧-١٩٤٠ .

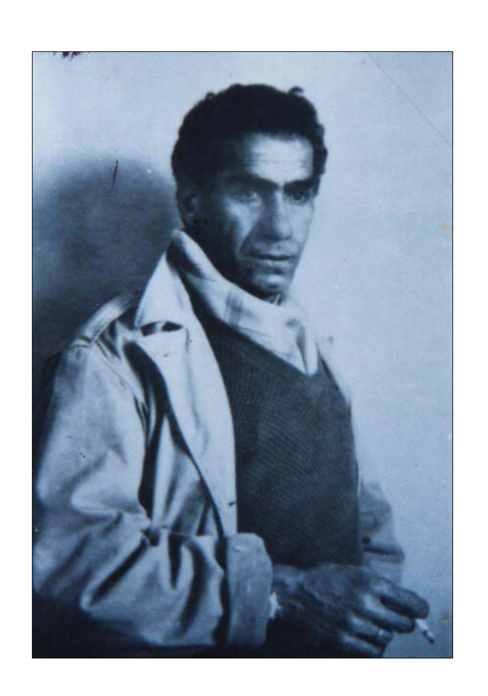
* حصل على شهادة الدبلوم في الفن من جامعة لندن عام ١٩٥٠ .

* عضو في جمعية أصدقاء الفن وشارك في معارضها .

* شارك في معرض إبن سينا عام ١٩٥٢ .

* شغل منصب رئيس قسم الخط والزخرفة في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٨ .

* أهتم بالتعبير عن شمال العراق وخاصة اليزيديين .



فائق حسن

* ولد في بغداد عام ١٩١٤ .

* أنهى دراسته الفنية في معهد الفنون الجميلة العليا – البوزار – بباريس عام ١٩٣٨ .

* أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٣٩ .

* شارك في معرض إبن سينا عام ١٩٥٢ .

* أقام عدة معارض شخصية .

* شارك في أغلب المعارض الوطنية داخل القطر وخارجه .

* تميزت أعماله بقدرة فنية عالية في رسم الخيول وتصوير البيئة .

* من أبرز الملونين العراقيين .



فرج عبو

* ولد في الموصل عام ١٩٢١ وتوفي عام ١٩٨٤ .

* درس الرسم في القاهرة وروما .

* أقام عدة معارض شخصية داخل العراق وخارجه .

* شارك في أغلب المعارض الوطنية داخل القطر وخارجه .

* عضو جماعة بغداد للفن الحديث .

* زاول تدريس الفن في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة حتى وفاته

* تتسم اعماله بالتجريدية الهندسية التي تستمد جذورها من الفن الاسلامي .



د. خالد الجادر

* تخرج من كلية الحقوق العراقية ومعهد الفنون الجميلة ببغداد .

* حصل على الدكتوراه في تأريخ الفن الاسلامي بباريس .

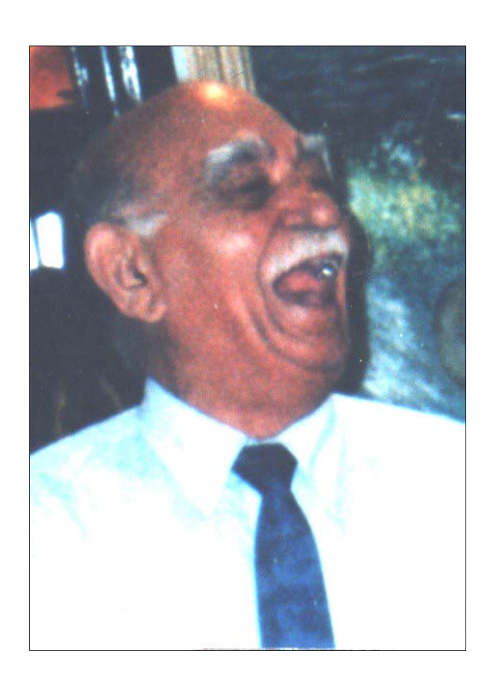
* اقام معارض شخصية في برلين .براغ . بوخارست ، باريس ، والسعودية ومدن اخرى.

* حصل على مداليتين في الفن من باريس .

* عضو صالون باريس .

* أسس أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٦١ .

* تغلب على اعماله النزعة الانطباعية في تصوير البيئة .



د. نوري مصطفى بهجت

* ولد في بغداد / محلة العيواضية عام ١٩٢٤ .

* أكمل دراسته في الكلية الطبية / بغداد عام ١٩٤٨.

* أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة / قسم الموسيقى الغربية (الكمان) عام ١٩٤١.

* حصل على دبلوم التاهيل الطبي / جامعة نيويورك عام ١٩٥٨ .

* عضو مؤسس لجماعة الرواد عام ١٩٥٠ .

* اشترك في جميع معارض الرواد منذ تأسيسها .

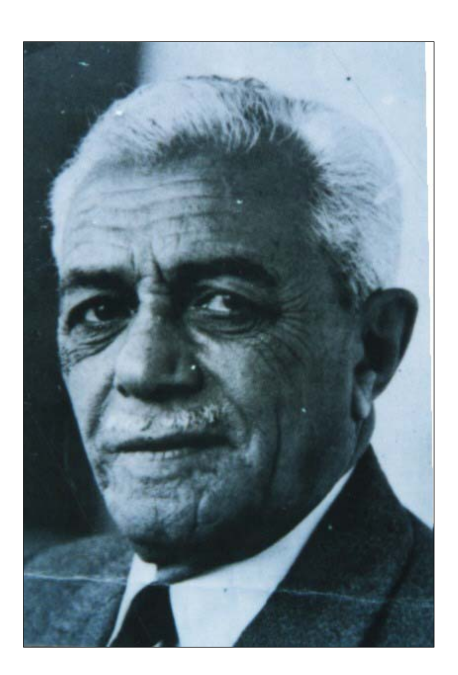
* اشترك في معرض الرواد الأوائل في عمان عام ٢٠٠١ .

* اقام عدة معارض شخصية لأعماله عام ١٩٨٨و عام ١٩٩٤ وعام ٢٠٠١ .



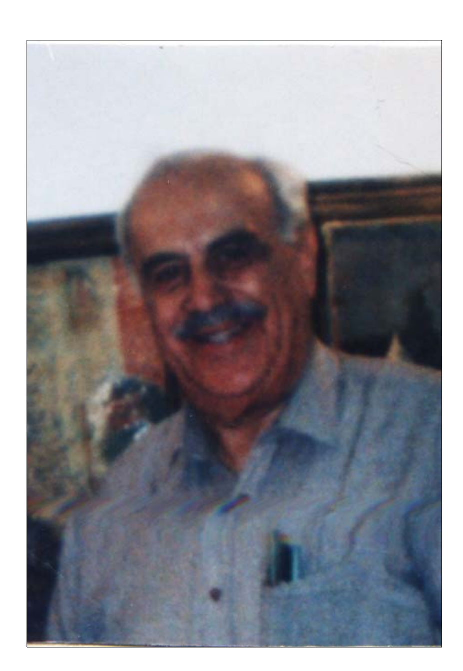
نزار سليم

* ولد عام ١٩٢٥ .
* شارك لأول مرة في معرض اصدقاء الفن عام ١٩٤١.
* حصل على الليسانس في الحقوق عام ١٩٥١ .
* عمل في وزارة الخارجية العراقية حتى عام ١٩٧١ .
* أشغل منصب مدير الفنون العام في وزارة الاعلام عام ١٩٧٢ .
* انتقل الى وظيفة مستشار الفنون التشكيلية في وزارة الاعلام عام ١٩٧٦
* ساهم في العديد من المعارض داخل القطر وخارجه .
* يجمع بين الفن والادب وله العديد من المؤلفات في القصة والمسرح .



صديق أحمد

* ولد في الموصل عام ١٩١٥ .
* تخرج من دار المعلمين الابتدائية عام ١٩٣٤ .
* دخل الكلية العسكرية وتخرج منها عام ١٩٣٩ برتبة ملازم .
* عضو نقابة الفنانين العراقيين .
* عضو جمعية التشكيليين العراقيين .
* شارك في معارض الجمعية منذ عام ١٩٥٦ .
* شارك في جميع معارض الفن التي اقيمت من قبل فناني كركوك .
* اشترك في أغلب المعارض العراقية .
* أقيم له معرض تكريمي من قبل وزارة الاعلام سنة ١٩٨٢ .



د. خالد القصاب

* ولد في بغداد عام ١٩٢٤ .

* عضو مؤسس لجماعة الرواد اشترك في جميع معارضها .

* عضو مؤسس لجمعية التشكيليين العراقيين واشترك في اكثرية معارضها .

* اشترك في معارض الفن العراقي المعاصر في :

موسكو ، بكين ، وارشو ، صوفيا ، اندينوسيا وبيروت والمعرض المتجول في اوربا الغربية إضافة الى اكثرية المعارض الفنية التي اقيمت في الوطن .



دانيال قصاب (١)

* ولد في أربيل عام ١٩١٢ وهاجر الى الخارج في أواخر الخمسينات .

* درسس الفن في مدارس اربيل وكويسنجق وبغداد ، حيث استقر فيها منذ عام ١٩٤٨ .

* كان له تأثير كبير في خلق وتنشيط الحركة الفنية في اربيل بين اعوام ١٩٢٠ الى ١٩٥٠ وكان ضمن تلاميذه الفنان فرج عبو عندما كان في فترة ما طالباً في ثانوية أربيل، اضافة الى عدد كبير من الفنانين الاكراد .

* اشترك في معرض جماعة (اصدقاء الفن) عام ١٩٤١ وكان عضواً فيها .

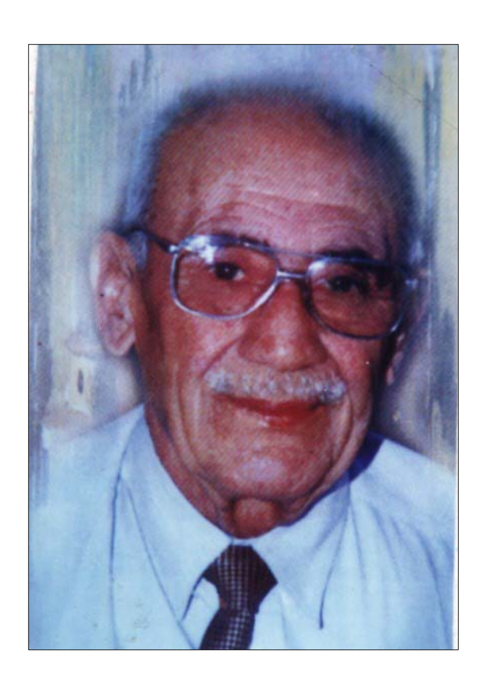
---

(١) استقى المؤلف هذه المعلومات من مصادر مختلفة منها . مقابلة مع احمد تلاميذ الفنان وهو النحات (جابر بيرداود) في ٢٠٠٢/٥/١٢ ومجلة (هەولێر) العدد (١) عام ١٩٨٨) ومجلة (رامان) العدد ٤٤ عام ٢٠٠٢ . وحمدي خلف – مجلة الاذاعة والتلفزيون من مقال (حركة الفن التشكيلي في العراق) وشاكر حسن آل سعيد من كتابه (فصول من تأريخ الحركة التشكيلية في العراق . الجزء الاول) ١٩٨٤ .

* أكرمه الملك غازى تقديراً لموهبته الفنيـة ، عنـدما زار أربيـل أبـان حكمـه ، اذا اهداه ساعته الذهبية .

* عمل في ديكور بعض المسرحيات وتخطيطات الكتب وأغلفتها والافلام ومنها فلم (عالية وعصام) العراقي .

* كان عضواً في جماعة بغداد للفن الحديث .



آزاد شوقي

* تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٥ .

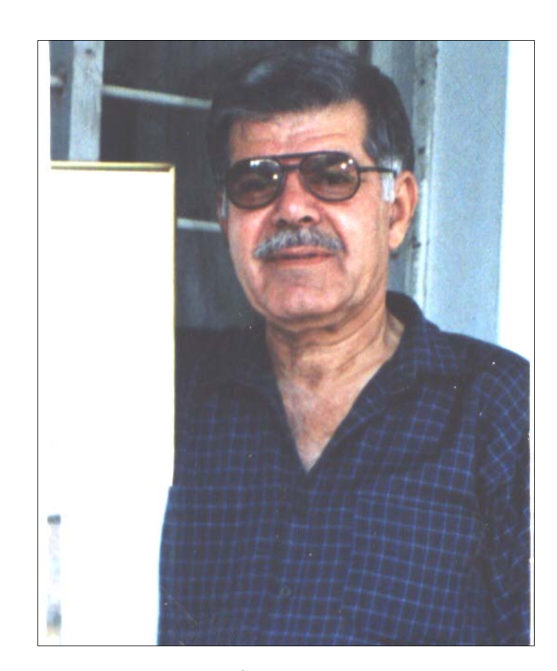
* درس موضوع التربية الفنية في السليمانية لكافة المراحل ثم عين مشرفاً فنياً الى ان أحيل على التقاعد .

* أقام معارض شخصية عديدة منها :-

* المعرض الشخصي في الجامعة الامريكية ببيروت ١٩٦٥ وجمعية الثقافة الكرديـة ١٩٧٣ وقاعة الرواق ١٩٨٩ و ١٩٩٠ وقاعة ميديا في اربيل وفندق (چـوار چـرا) في اربيل كذلك .

* اشترك في قسم من معارض الفنانين الاكراد وجمعية التشكيليين العراقيين وبعـض البلدان الاوربية .

* عضو جمعية التشكيلين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين .



سليمان شاكر

* ولد في ناحية الگوير بمحافظة أربيل عام ١٩٣٧ .
* تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٧ .
* عضو جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين .
* شارك في معارض جماعية منذ عام ١٩٥٢ في اربيل والناصرية وبغداد والسليمانية ودهوك وبولونيا واليابان .
* اشترك في تزيين ورسم أغلفة الكتب الأدبية والمجلات الفنية .
* اقام معرضاً شخصياً في قاعة ميديا بأربيل عام ١٩٨٩ و ١٩٩٢ .
* يعمل حالياً مدرساً للفن في معهد الفنون الجميلة بأربيل .



الپروفيسور د. محمد عارف

* ولد في رواندوز بمحافظة اربيل عام ١٩٣٧ .
* دبلوم معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٦ .
* ماجستير اكاديمية الفنون الجميلة بموسكو بدرجة امتياز عام ١٩٦٧ .
* نال على شهادة دكتوراه في فلسفة الفن بدرجة امتياز من جامعة صلاح الدين عام ٢٠٠٤.
* عضو جمعية التشكيليين ونقابة الفنانين العراقيين .
* عضو جماعة بغداد للفن الحديث .

* عضو رابطة الفنانين الدوليين منذ عام ١٩٧٤ . يونسكو . باريس .

* عمل مدرساً للفن في معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون الجميلة ببغداد وبابل منذ أوائل السبعينات .

* أسس كلية الفنون الجميلة في اربيل وعميداً لها مدة عامين.

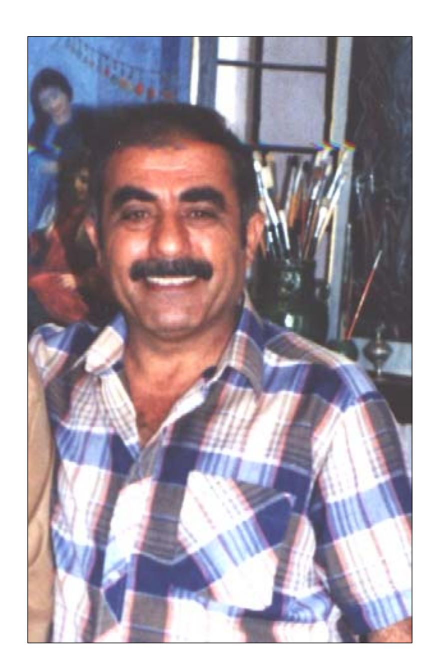
* يعمل حالياً پروفيسوراً لأكاديمية الفنون الجميلة جامعة صلاح الدين بأربيل .

* أقام أربعة عشر معرضاً شخصياً كان آخره بدعوة رسمية من وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، حيث أقام (المعرض الاستعادي ١٩٦١-٢٠٠١ في القاعة الرئاسية

* بالمتحف الوطني للفن في بغداد ونال (جائزة الدولة للأبداع الفني عام ٢٠٠١) .

* اشترك في اكثرية المعارض الوطنية منذ عام ١٩٦٩ ومعارض الفن العراقي المعاصر منها في : الكويت ، قطر . بحرين ، لبنان ، الجزائر ، سوريا ، مغرب ، تونس ، الاتحاد السوفيتى ، المانيا الشرقية ، المانيا الغربية ، بريطانيا ، فرنسا ، الترينالى العالمي في الهند.

* للفنان اربعة عشر كتاباً فنياً مطبوعاً بين ترجمة عن اللغة الروسية الى الكوردية والعربية وتأليف منذ عام ١٩٨١ ، إضافة الى تسع مخطوطات جاهزة للطبع .



دارا محمد علي

* ولد في قرية عوينة بمحافظة اربيل عام ١٩٥٠ .

* تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد بداية السبعينات .

* عضو جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين .

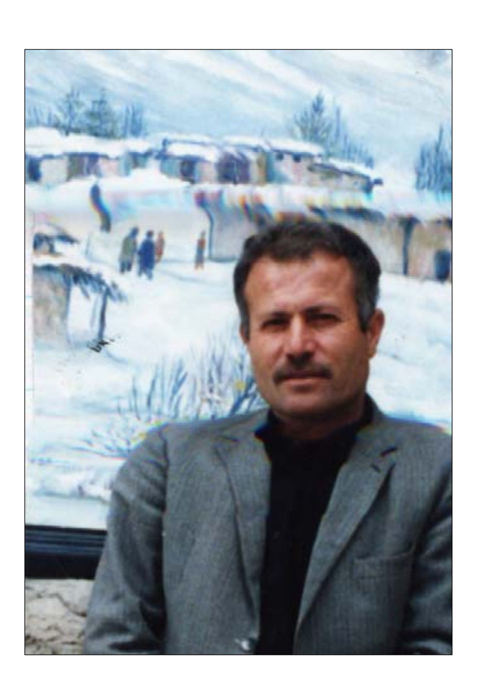
* أقام عشرة معارض شخصية في اربيل والسليمانية ودهوك .

* شارك في معارض عراقية ببغداد والاردن وبعض دول الخليج العربي وألمانيا واليابان.

* رسم مجموعة من أغلفة وموتيفات الكتب والمجلات الفنية والأدبية ، خاصة مجلات الأطفال .

* يعمل حالياً مدرساً في معهد الفنون الجميلة بأربيل ومشرفاً على مرسم كلية الآداب .

* له بعض المقالات والبحوث الفنية .



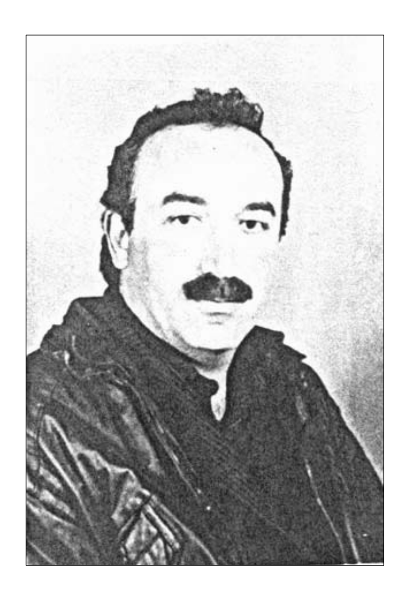
فيصل عثمان

* ولد في أربيل عام ١٩٥٦ .
* تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٨٦ .
* عضو جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين .
* مشرف على النشاط المدرسي ومرسم كلية التربية في جامعة صلاح الدين .
* أقام ثمان معارض شخصية في أربيل والسليمانية ودهوك .
* اشترك في معرض الواسطي ومعارض الفنانين الاكراد في اليابان .
* انجز ديكورات وموتيفات فنية للمسرح الكردي وللتلفزيون .
* له مجموعة من المقالات الفنية المنشورة .



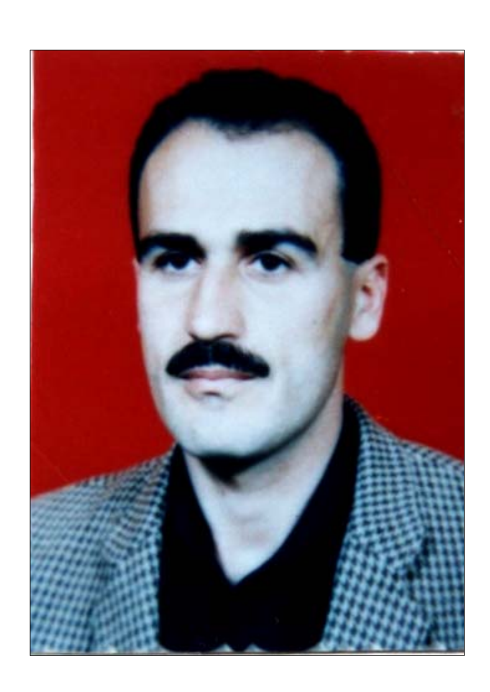
جوهر محمد

* ولد في أربيل عام ١٩٦٢ .
* عضو جمعية التشكيليين ونقابة الفنانين العراقيين .
* رئيس قسم الفنون التشكيلية في مديرية النشاط المدرسي .
* أقام ثلاثة معارض شخصية .
* اشترك في اكثرية معارض الفنانين الاكراد في اربيل والسليمانية ودهوك .
* اشترك في معرض الفنانين الاكراد في اليابان .



سيروان شاكر

* ولد في عقرة عام ١٩٦٨ .
* تخرج من اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٩٤ .
* أقام عدة معارض شخصية في دهوك واربيل وألمانيا وكوريا واليابان .
* اشترك في اكثر المعارض الجماعية للفنانين الاكراد ، منذ تخرجه من الاكاديمية
* رئيس قسم الفنون التشكيلية في معهد الفنون الجميلة بدهوك .



عماد علي

* ولد في قضاء شيخان عام ١٩٦٨ .
* تخرج من جامعة الموصل عام ١٩٩٣ .
* أقام ثلاث معارض شخصية في اعوام ١٩٩٤، ١٩٩٦، ١٩٩٥ .
* اشترك في المعارض المشتركة للفنانين الاكراد في جامعة الموصل ودهوك واربيل والسليمانية وألمانيا واليابان .

فنانون عراقيون رسموا الطبيعة في كردستان العراق وأكتفى الباحث بذكر أسمائهم لعدم حصر لوحاتهم داخل هدف البحث

١. بهجت عبوش .
٢. عبدالكريم محمود.
٣. اكرم شكري .
٤. جواد سليم .
٥. اسماعيل الشيخلي .
٦. سعاد سليم .
٧. فاروق عبدالعزيز .
٨. زيد صالح زكي .
٩. الدكتور ماهود أحمد .
١٠. عادل كامل .
١١. سعد الطائي .
١٢. حسام عبدالمحسن .
١٣. محمد صبري .
١٤. كريم ديار .

١٥. شوان هةلة بجةيى .

١٦. دلشاك سعيد جلال .

١٧. ياسمين برزنجي .

١٨. اكرم حيدر .

١٩. صباح جزراوي .

٢٠. ئاكو غريب .

٢١. هيرش غريب .

٢٢. رؤوف حسن .

٢٣. سلمان اسماعيل .

٢٤. دلشاد صادق .

المصادر والمراجع العربية

المصادر والمراجع الأجنبية

المصادر

المصادر باللغة العربية

١- ابراهيم ، (زكريا) ، مشكلة الفن ، ب . م ، دار مصر للطباعة . ب ، ت .

٢- ابراهيم ، (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ب ، م . دار مصر للطباعة. ١٩٦٦

٣- أتنهاوزن ، (ريتشارد) . فن التصوير عند العرب بغداد : وزارة الاعلام ،١٩٧٣.

٤- أحمد ، (د. ماهود) منمنمات مخطوطة (س٢٣) ، رسالة دكتوراه فلسفة الفن . موسكو ١٩٧٩.

٥- أروندل (هونود) . حرية الفن . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٣ .

٦- الأغا ، (د.وسماء حسن) . التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى الواسطي ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ٢٠٠٠.

٧- الألفي ، (ابو صالح) . الفن الاسلامي . لبنان ، دار المعارف ، ١٩٦٧.

٨- بارو ، (اندرية) . سومر فنونها وحضارتها . بغداد ١٩٧٧.

٩- البسيوني (محمود) الفن الحديث . رجاله ومدارسه، مصر : دار المعارف ب ،ت .

١٠- البسيوني (محمود) اسرار الفن التشكيلي، القاهرة، بدون دار نشر، ١٩٨٠.

١١- بارو، (اندريه)، النقد الفني، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٩.

١٢- بصمچى ، (د.فرج) . كنوز المتحف العراقي . بغداد ، وزارة الاعلام . ١٩٧٢ .

١٣- بليخانوف ، (جورج) . الفن والتطور المادي للتأريخ ، بيروت : دارالطليعة، ١٩٧٧ .

١٤- بهنسي ، (د.عفيف) . الفن عبر التأريخ ، دمشق : مطبعة الجمهورية ، ب .ت .

١٥- الجادر ، (د.خالد) . لمحات عن الفن العراقي ، ب . م . وزارة الارشاد ، ب ت .

١٦- الجادر، (د.خالد) ، المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي ، بغداد ، بدون دار نشر ، ١٩٧٢ .

١٧- جارودي ، (روجيه) واقعية بلا ضفاف . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨.
١٨- جاور ، (عباس) . متحف الفنانين الرواد . بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٨.
١٩- جبرا ، (ابراهيم جبرا) الفن العراقي المعاصر . بغداد ١٩٧٢، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٢ .
٢٠- الجزائري ، (محمد) عطا صبري ، بغداد ، الدار العربية ، ١٩٨٢.
٢١- الحمد ، (رشيد) البيئة ومشكلاتها ، الكويت : مطبعة الكويت ، ١٩٧٩ .
٢٢- حسن ، (حسن محمد) . الاصول الجمالية للفن الحديث ،ب ، م . دار الفكر العربي، ب،ت .
٢٣- حسن (زكي محمد) .مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي ، ب ، م ، مطبعة تايز ، ب ، ت .
٢٤- حيدر ، (كاظم) . التخطيط والألوان . جامعة الموصل .ب ، ت .
٢٥- خميس ، (حمدي) . التذوق الفني ، ب ، م ، المركز العربي للثقافة والفنون ، ب.ت .
٢٦- الراوي ، (نوري) تأملات في الفن العراقي الحديث ، بغداد ، بدون دار نشر ، ١٩٦٢.
٢٧- الربيعي ، (شوكت) .مقدمة في تأريخ الفن العراقي المعاصر، بغداد وزارة الأعلام، ١٩٧٠.
٢٨- رياض ، (عبدالفتاح) ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧٤.
٢٩- ريد ، (هربرت) ، الفن والمجتمع ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ .
٣٠- ريد ، (هربرت) معنى الفن ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
٣١- ريد ، (هربرت) تربية الذوق الفني ، ب . م . بدون دار نشر ، ١٩٧٥ .
٣٢- ستولينتز ، (جيروم) . النقد الفني . القاهرة ١٩٧٤، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ .
٣٣- آل سعيد ، (شاكر حسن) ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٣ .
٣٤- آل سعيد ، (شاكر حسن)، الحرية في الفن ، ب . م . وزارة الاعلام ، ١٩٧٤ .
٣٥- سليم ، (نزار) ، الفن العراقي المعاصر ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٧ .
٣٦- سيرولا ، (موريس) ، الأنطباعية ، بيروت — باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨ .
٣٧- الشاروني ، (صبحي) ، الفن التأثيري ، لبنان ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب ، ت .
٣٨- الشال ، (محمود النبوي) ، التذوق والتاريخ ، الكويت : مكتبة الصحفي ، ب ، ت .

٣٩- الشيخلي ، (اسماعيل) ، المنظور ، جامعة بغداد ، أكادمية الفنون الجميلة ، ١٩٧٨ .
٤٠- عارف ، (د. محمد) ، فن الرسم اليدوي ، بغداد ، بدون دار نشر ، ١٩٨٠ .
٤١- عبدة ، (الشيخ محمد) ، ، المجلد الثاني ، القاهرة : مطبعة المنار ، ب ، ت .
٤٢- عبو ، (فرج) ، علم عناصر الفن ، ايطاليا ، ميلانو : دار الفين ، ١٩٨٢ .
٤٣- العشماوي ن (زكي) ، فلسفة الحمال في الفكر المعاصر ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .
٤٤- عكاشة ، (د. ثروت) ، فنون عصر النهضة (رينيسانس والباروك) / ب . م ، الهيئة المصرية للشباب ، ١٩٨٨ .
٤٥- عكاشة (د. ثروت) ، الفن العراقي القديم ، القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ .
٤٦- عكاشة (د. ثروت) ، التصوير الاسلامي الديني والعربي ، القاهرة ، المؤسسة العربية للنشر ، ١٩٧٧ .
٤٧- عكاشة (د. ثروت) ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، مصر : دار المعارف ، ١٩٧٤ .
٤٨- علام ، (نعمت اسماعيل) ، فنون الغرب في العصور الوسطى والباروك ، مصر : دار المعارف ، ١٩٧٦ .
٤٩- علي ، (عبدالمعطي محمد) ، مشكلة الابداع الفني ، القاهرة : دار الجامعات المصرية، ب ت .
٥٠- عيد ، (كمال) ، جماليات الفنون ، بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠ .
٥١- فرانكفورت ، (هنري) . فجر الحضارة في الشرق الأدنى، بيروت ، نيويورك : دار مكتبة الحياة ١٩٦٥ .
٥٢- فيتر، (آرنست) ، ضرورة الفن ، القاهرة : الهيئة المصرية للنشر ، ١٩٧١.
٥٣- -----، ----- ، الأشتراكية والفن ، بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠ .
٥٤- ڤينتورى ، (ليونيلو) ، كيف نفهم التصوير ، القاهرة : دار الكاتب ١٩٦٧.
٥٥- كامل ، (عادل) ، فرج عبو ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٢ .
٥٦- لوكاتش ، (جورج) ، دراسات في الواقعية ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٠ .

٥٧- مايزر ، (برنارد) ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، القاهرة ، بدون دار نشر ، ب ، ت .
٥٨- مورتكارت ، (انطوان) ، الفن في العراق القديم ، بغداد . وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ .
٥٩- مولر ، (جي ، أي) ، مئة عام من الرسم الحديث ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٨ .
٦٠- نجيب ، (محمود) ، الشرق والفنان ، بغداد القاهرة ، بدون دار نشر ، ١٩٦٠ .
٦١- نيو ماير ، (سارة) ، قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ب . م ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٨٤ .
٦٢- هاوزر ، (ارنولد) ، فلسفة تاريخ الفن ، القاهرة : بدون دار نشر ، ١٩٦٨ .
٦٣- هيغل ، (فكرة الجمال) بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨١ .

المصادر باللغة الانكليزية

1. ASHRAFY, (MUKADIM). JAMI IN XVI CENTRY MINIATURES. MOSCOW1966.
2. BULLARD,(E.JOHN). DAGAS. NATIONAL GALLERY OF ART.WASHINTON 1971.
3. CORRADO,(M) REALISM &VERISM MILANO. ITALY 1967.
4. DAULTE,(F). SISLY. MILANO. ITALY 1972.
5. DALLI,(REGOLI). VATICAN. MUSEUMS. ROME. P. HAMLY N 1969.
6. DALLI, (REGOLI). LOUVRE. PARIS. P. HAMLYN 1969.
7. FAGGIN, (GIORGIO). GREAT MUSEUMS OF THE WORLD. MILANO. ITALY 1968.
8. FAGGIN, (GIORGIO). RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM. 1970.
9. GRUBE,(ERNST). THE WORLD OF ISLAM. P. HAMLYN. LONDON 1965.
10. GANDOLFO, (GIAMPAOLO). GREAT MUSEUMS OF THE WORLD. MILAN ITALY 1968.
11. HAJEK, (LUBOR). INDIAN MINIATURES SPRING BOOKS. LONDON. 1960.
12. KUBICKOVA, (VERA) PERSIAN MINIATURES. SPRING BOOKS. CZECHOSLOVAKIA.
13. KAUFMAN,(E.E). CEZANNE. OTTENHEIMER, PUBLISHERS. U.S.A. 1980.
14. KUNSTLER, (CHARLES). CAMILLE PISSARRO. MILLANO. ITALY. 1971.
15. MARTINI, (ALBERTO), L,IMPRESSIONIS MILANO. ITALY 1967.
16. MONFREID, (G.D.) P. GAUGUIN. BERLIN. 1962.

17. MORGIA, (ADELAIDE). THE LIFE AND TIMES OF DELACROIX LONDON 1968.
18. REGLI, (GIGETTA). GREAT MUSEUMS OF THE WORLD. MILAN. ITALY 1969.
19. RAGON, (PARMICHEL). COURBET. LONDON 1979.
20. REID, (NORMAN). THE TATE GALLERY . LONDON 1969.
21. STEWART,(DESMOND). EARLY ISLAM TIME LIFE INTERNATIONAL. NEDERLAND 1972.
22. WHELDON, (KEITH). RENOIR AND HIS ART. HAMLYN 1975.

المصادر باللغة الروسية(*)

١- إنگر . حول الفن . اكاديمية الفنون الجميلة . موسكو ١٩٦٢.
٢- الكسيف (س . س) . حول اللون والصبغ . موسكو ١٩٦٢ .
٣- أرينوڤا (ك . س) . الهند في لوحات الفنانين السوڤيت موسكو ١٩٥٥ .
٤- أوربيللي (ئي) أطلس تأريخ حضارة وفنون الشرق القديم . دار (أرميتاج) بلا سنة .
٥- بارشينوكوڤ (أ.ث) . المنظور . دار الفن . موسكو ١٩٠٠ .
٦- بيرجر (جون) . ريناتو گوتوزو . دار الفن . موسكو ١٩٦٢.
٧- بريوزينا (ڤ) . ميليه . موسكو — **لنينگراد** . ١٩٦٢.
٨- بارسكايا (ڤ) . مانيه . دار الفن . موسكو ١٩٦١.
٩- بيرنسون (بيرنارد) . فن عصر النهضة . دار الفن . موسكو ١٩٦٥ .
١٠- پروكوڤيڤ (ڤ. ن) تيودور ژيريكو دار الفن موسكو . ١٩٦٣ .
١١- باگدانوڤ (أ.أ) الفن العراقي المعاصر (١٩٠٠-١٩٨٠) لنينگراد **١٩٨٢** .
١٢- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو . ١٩٦٠ الجزء الاول . (أ) .
١٣- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦١ . الجزء الاول (ب) .
١٤- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو . ١٩٦٢ . الجزء الثاني (أ) .
١٥- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦٢ — الجزء الثاني (ب) .
١٦- تأريخ الفن العالمي .اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦٣ الجزء الثالث .
١٧- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦٣ . الجزء الرابع .
١٨- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦٥. الجزء الخامس .
١٩- تأريخ الفن العالمي . اكاديمية الفنون . موسكو ١٩٦٦ الجزء السادس .
٢٠- گوگوڤسكى . ليوناردو داڤينشى . دار الفن (موسكو . لنينگراد) ١٩٦٦ .

(*) ترجمت العناوين من قبل المؤلف

٢١- خاركوڤا (أ) . متحف . تريتياكوڤ . موسكو بلا سنة .

٢٢- خاچاتوريان (ش . ط) . ساريان . موسكو ١٩٧٣ .

٢٣- دوبروكلونسكي . متحف لنينگراد . ارمتياج . دار الفن . موسكو .

٢٤- **دروژينين** .(ليڤيتان) . دار الفن . موسكو . بلا سنة .

٢٥- ريڤالد (جون) مابعد الانطباعية . دار الفن . موسكو — لنينگراد . ١٩٦٢ .

٢٦- زوتوڤا . (أ. أ) . (سيروڤ) . دار الفن . موسكو . ١٩٦٤ .

٢٧- ژادوڤا . (ل) . فن جداريات المكسيك . دار الفن . موسكو ١٩٦٥ .

٢٨- سيمونوڤنا (أ) . متحف راديشيف . (ساراتوڤ). ١٩٨٧ .

٢٩- ڤايمارن . فن الاقطار العربية . دار الفن . موسكو ١٩٦٠ .

٣٠- **فيالا** (ڤ) . تولوزلوتريك . دار آرتيا . براغ ١٩٦٣ .

٣١- ڤازارى (جورج) . تأريخ اعلام عصر النهضة . دار الفن . موسكو ١٩٦٣ .

٣٢- كوزنيچوڤا (يو . ئي) . رسائل ڤان كوخ . دار الفن . موسكو . لنينگراد . ١٩٦٦ .

٣٣- كوزنيچوڤا (يو . ئي) . كونستابل . دار الفن . موسكو ١٩٦١ .

٣٤- كيبليك (د.ئي) . تقنيات فن الرسم (خمسة اجزاء) . موسكو ١٩٤٧ .

٣٥- لاسكوڤسكايا . ريپين . دار الفن . موسكو ١٩٥٧ .

٣٦- موليڤا (ن . م) . كاروڤين . مو سكو ١٩٦٣.

٣٧- موشتوكوڤ (ڤيكتور) . متاحف لنينگراد . دار التقدم . موسكو ١٩٨٠ .

٣٨- ناتيڤ (أ) . الفن والمجتمع . دار العلم والفن . صوفيا ١٩٦١ .

٣٩- ياڤورسكايا . مدرسة باربيزون الفرنسية . موسكو ١٩٦٢ .

٤٠- ياگانسون (ب . ظ) . ليڤيتان . دار الفن . موسكو ١٩٦٥ .

((المجلات والجرائد))

١- عادل كامل (الطبيعة في لوحات محمد عارف)، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨١ .

٢- شاكر حسن آل سعيد (انطباعات محمد عارف في معرضه الثامن)، جريدة الثورة في ١٢/١٦/بغداد ١٩٨١ .

٣- هاشم حسن (اسرار اللوحة الناجحة) . جريدة الثورة العدد: ٥٢٨٩، بغداد، ١٩٨٤ .

٤- ذكريات محمد حسن (أعيش حالات الخوف والمعاناة عند الرسم)، جريدة اليوم . السعودية، العدد: ٤٣٤٠ في ١٩٨٥/٣/١٢ .

٥- كمال غمبار . (ألوان الروح المتفائلة والعودة نحو الواقعية) جريدة العراق، بغداد . في ١٩٧٧/٨/٢٩ .

٦- بلند الحيدري . سجل الزوار . قاعة جواد سليم بغداد ١٩٧٩ .

٧- طه باقر وفؤاد سفر . المرشد الى مواطن الآثار والحضارة، بغداد، ١٩٦٦ .

٨- سهيل سامي نادر . (زاوية : معارض) فنون عربية . لندن. العدد الخامس، ١٩٨٢.

٩- زبير بلال اسماعيل . مجلة (شانيدر) . اربيل العدد (١) ١٩٨٨ .

Summary Research In English

KURDISTAN CHARMING NATURE

It isn't early known that a researcher advanced a research clarifying the (Charming Nature In Iraqi Kurdistan and Its effect on Iraqi Modem Portrayal) since the years 1900-2000 and it is great to say that such creators whom the quick and the dead nothing connected them mere the love and the passion reflected from their artistic tablets. Thus they had confirmed that they were most worthy people followed the others, Testatrix of the immortal Waddy Al-Rafidayeen civilization in which it had been brightened the darkness of ignorance with its shinning-sun since the last thousands of years.

Beside all the previous impressive phrases we can say that " Iraq's charming nature and it's connection with the beautiful mountains, valleys, forests, rivers, plains, waterfalls, deserts, and sea sites," assisted in creating the great Sumerians, Babylonians, Assyrians, Acadian and Arab Islamic civilization.

The appearance of Iraqi modem Artists through such atmosphere gave them the ability to be the heir of the spiritual and artistic fortune. The back bone and the secret power of the

Iraqi modem art resulted from that great history in which it led the artist to get benefit from such history and reflected from his

various artistic styles and the creations taken by the researcher from the landscapes as a clue of the research. There is no doubt that the point above is a special situation and charming achievement for the Iraqi artist, The Waddy Al Rafidayeen civilization heir, that assisted in standing for the rough technical

floor without any affection to drift with the stream of current western principles as it can be seen in some other countries.

Chapter One

The first chapter deals with the importance of the research and its troubles, the need of the objects, when and where to be happened with the limitation of the idioms.

The identifying difference which Iraqi Kurdistan have including the charming nature and the sceneries such as mountains, waterfalls, rivers, forests with the nice dramatic colored seasons having great aspects to be distinguished from other things; all draw the attention of so many Iraqi artists since the previous 100 years starting with Abdul-Qadir Al-Rasam and Mohammed Salih Zeki within Fa'iq Hasan, Jawad Saleem, Etta Sabri and Ismael Al- Shekhly ended with the youth league of worth mentioning Iraqi artists and the great group of Tablets

painted by those creators on Iraqi Kurdistan beauty can be considered as an important and rich artistic wealth deserved to be studied and explained the structure of the whole since it came with well earned benefit for the Iraqi art in general and for Kurdish art in particular.

The objects of the research are to acknowledge variety artistic directions have been followed in Kurdistan nature painting and to boast of the fascinating distance fulfilled by the Iraqi artist, to show how and why the artist chose such charming sites, the way he can treat such nature directly or indirectly and to prove its expressive conclusion.

For the sake of showing an accurate clarification of the research's content the researcher tried his best to specify some urgently used idioms such as (the nature, sceneries, the art, beauty, environment, modem painting and the style... etc) and offered some definitions according to the research's objects needs.

Chapter Two

The second chapter of the research shows its academic framework and divides in to five inspections.

- The theme of the nature idiomatically and intelligibly.
- The charming of the nature through its dedications, contents and the relation with human beings.
- The nature's inspiration an its charming in modem art sketch.
- Discussion of the academic framework and its results.
- Previous books, studies, researches and thesis.

Chapter Three

This chapter discusses the research performance including three main parts research convention, research samples and choosing the research putting aside the artistic schools, to explain the research according to academic dedications frame work and the identifying exactly dated artistic works while the third part concerning the research tools such as the original artistic tablets, textbook and magazine paintings using technical analyses method for selected tablets.

Chapter Four

The fourth and last chapter deals with reference books, indexes and drawing conclusion of the studied research, as a result of account selected samples study (sixty colored artistic tablets giving an expression of nice sites and charming nature of Iraqi Kurdistan during a per hundred year) various styles have been appeared such as... Simple classic, realistic, realistic expressionism,expressionism, instinctive, impressionism, cubic, photographic realist (super5 realism) and metaphysical style, the researcher noticed that some Iraqi artists began and continued in such special style while some others tried to change their style once more as others returned to their own style after they had been failed in their experiments; however, in the field of used perfections, the Iraqi artist tried to exploit the tablets as they have been required, and took good benefit of European skills and exploit it for his technical creators in which included that academic and statistic intelligibility so that he could get a useful western culture to rebuild original Iraqi art depending on immortal Waddy Al-Rafidayeen and Arab Islamic civilization.

In other way the researcher noticed that most of the elected landscapes are between real nature and artificial nature; yet, the perfect nature represents the main importance of the work and goes for the sake of the research and to be confirmed on the enchanting nature.

While colors elected by the Iraqi artist stand for the nice and cheerful Iraqi and Kurdish colors to be taken from the beautiful nature and the artist added some new various subjects related to trueness, emotion, spiritual clarity in which it depend upon the visual realistic in his tablets and tried to be away from mere imitation.

The researcher noticed a great negligence of the reflection of draughts coming down from the heaven and the hot has been reflected from the curved floors underneath and if the artist took a good care of this side with gravity, he would certainly influence firmly in the results in general.

Some times the Iraqi artist was successful in electing this sight and succeeded in connecting more than a unified point of view to work together as a reminder of the ancient civilized culture.

In spite of all these great achievements, the holly ambition has not been fulfilled its aims, yet. As a dream of Iraqi artist for establishing an Iraqi art academy in painting landscapes.

At last we have a great hope that the young artists will follow their great previous teachers and to go on with the main objects of all Iraqis to exist a special Iraqi academy and by all the means we can say that such continuity and their contribution in implementing this aim is greatly appreciated if they tried to avoid falling in enchanting western philosophical technique and to behave intelligibly as wise as the preceded artists really did so as to protect their heritage and not to lose that incorrup'tible culture of the immortal Arab Islamic Civilizations.